

UNIVERSITE DU QUEBEC A MONTREAL

NARRATIVITE DE L'ESSAI
LES ARTS DE LA MEMOIRE DANS *SPICILEGE* DE MARCEL SCHWOB

MEMOIRE

PRESENTE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ETUDES LITTERAIRES

PAR

SIMON LEDUC

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Jean-François Hamel, directeur de ce mémoire, pour sa disponibilité, son intérêt et sa rigueur. Sa curiosité intellectuelle ainsi que ses qualités humaines ont facilité l'accomplissement de ce travail.

Merci à Dominique Bouchard, mon amour inconditionnel, pour son soutien indéfectible, sa patience éprouvée et la confiance qu'elle a su me témoigner, de même qu'à Matéo, dont le sourire a tant de fois permis à cet ouvrage de décanter.

Et à mes parents, qui m'inspirent toujours par leur joie de vivre et leur désir de découverte.

Table des matières

RESUME.....	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L’ESSAI AU CARREFOUR DES SAVOIRS	10
1. Crise de la fin du XIX ^e siècle : entre euphorie scientifique et décadence culturelle.....	10
1.1. Littérature et discours de savoir : histoire d’un divorce	12
1.2. La langue des sciences humaines et le compromis de l’histoire littéraire	18
1.3. Le langage de la différence littéraire	23
1.4. Le retournement littéraire de la science.....	29
1.5. Vie et mort de la langue littéraire	33
2. Le tremplin de l’essai.....	39
2.1. Renaître en Villon.....	41
2.2. Le jeu narratif dans « François Villon »	44
CHAPITRE II	
MEMOIRE HERITIERE : L’ESSAI LITTERAIRE ET SES MATERIAUX HISTORIQUES	51
1. Construction d’une mémoire légitimante.....	54
1.1. Villon et la communauté mémorielle	55
1.2. Figure de Villon	58
2. Entre mémoire et histoire : la place de la littérature	62
2.1. Le tri de la matière historique	62
2.2. L’intrigue de l’histoire	65
2.3. Le jugement de l’histoire	72
2.4. Le rachat de l’histoire	77

CHAPITRE III	
ESSAI ET DEFAMILIARISATION : UNE ETHIQUE LITTERAIRE.....	85
1. La défamiliarisation de l'histoire	87
1.1. L'anarchie	87
1.2. Rire et mourir	96
1.3. Microphysique du pouvoir et art de la biographie	103
2. L'enjeu de la langue.....	111
2.1. Éthique de la distinction littéraire	111
2.2. La perversité littéraire	118
 CONCLUSION.....	 128
 BIBLIOGRAPHIE	 134

RÉSUMÉ

Le curieux et tragique destin de Marcel Schwob, provoqué par l'essoufflement prématuré de sa carrière littéraire et sa lente agonie d'une maladie énigmatique, a contribué à la propagation de diverses spéculations entourant sa fin abrupte. Alors que pour les uns, l'artiste aurait cherché dans la littérature un moyen de fuir l'âpreté du réel, pour d'autres, l'érudition de l'auteur aurait ruiné son élan créateur. D'un côté comme de l'autre, une relation antinomique semblait opposer la littérature à la réalité et à la science. À la marginalisation de son art, Schwob devait cependant répondre par le genre de l'essai. Au moment d'une crise disqualifiant le discours littéraire et le rejetant hors des sphères de la science, l'Université redéfinissant sa mission sous la III^e République de manière à faire une plus grande place au positivisme au détriment des humanités traditionnelles, Marcel Schwob se donne en effet pour mission de rétablir la valeur de la littérature. En revendiquant leur différence d'avec les sciences sociales tout en refusant de s'isoler dans une préciosité esthétique, les essais de *Spicilège* rappellent les incertitudes et les ambiguïtés à la source de tout discours de vérité en renouant avec les opacités langagières que le positivisme voulait abolir.

Ce mémoire s'attache, dans un premier temps, à identifier la situation à laquelle répond l'essai schwobien. Dans un contexte de rationalisation de la pensée, la défense de la littérature ne peut, pour Schwob, que passer par la littérature elle-même. Marginalisée, elle donne à rêver de ses marges. La dimension narrative de l'essai vise un rapport particulier à la sphère des connaissances où l'établissement des vérités empiriques se trouve doublé et subverti par un discours donnant accès à une réalité légendaire. Plus précisément, Schwob propose un art de la mémoire se développant dans un sentiment d'empathie à l'égard des figures négligées de l'histoire. Dans ce qui constitue le deuxième chapitre de ce mémoire, le rapport complexe que *Spicilège* entretient avec la matière du passé est analysé à la lumière des sociologies de la mémoire de Halbwachs et Assmann. La littérature s'assigne ici une tâche colossale visant à assurer la mémoire des humbles, des figures de second rang, ou de lieux perdus, grugés par le travail du temps. Mais conscient de l'ampleur démesurée d'un tel projet, Schwob agit avec le discernement d'un collectionneur, sélectionnant ses objets de manière à pouvoir y lire ou loger une histoire qui les déborde. Schwob fabrique des images marquantes où l'opération de savoir présente aussi la possibilité d'un enchantement. Le troisième chapitre propose une réflexion sur la performativité du récit dans l'essai schwobien. L'essai défamiliarise, il déplace le regard, suggère de multiples perspectives sur l'histoire et le présent. Reconnaisant dans la mise en récit de la vie une fabrique du regard débouchant sur une manière de sentir, une manière de représenter, une manière de s'identifier, la narrativité de l'essai donne naissance à des postures éthiques et fournit des repères permettant de s'orienter dans les sphères éthique et politique. Elle pose le point de départ à partir de quoi une action devient possible. Ainsi, loin de réduire la littérature à l'art pour l'art, l'essai tel que le pratique Schwob constitue un art de la mémoire profondément engagé dans son temps.

Mots clés : Marcel Schwob, *Spicilège*, essai littéraire, mémoire, savoir, défamiliarisation.

INTRODUCTION

Le curieux et tragique destin de Marcel Schwob, provoqué par l'essoufflement prématuré de sa carrière littéraire et sa lente agonie d'une maladie énigmatique, a contribué à la propagation de diverses spéculations entourant sa fin abrupte. Son biographe Sylvain Goudemare le définit comme « l'homme du rêve, qui se heurte à la tension de la réalité »¹. Michel Schneider, dans un ouvrage dont la forme se voulait un hommage à l'auteur des *Vies imaginaires*, lui invente une mort inspirée de quelques détails biographiques où le « rêveur érudit, le captif de bibliothèques »² se perd dans sa poursuite d'un réel impossible. C'est avec un ton plus sérieux que Bernard de Meyer donne à penser un auteur rapidement confronté à une impasse créatrice, la liaison de l'imagination littéraire et de la matière historique menant inévitablement à un épuisement de l'écriture.³ Dans tous les cas, on retrouve cette image d'une relation intenable entre l'univers de la fiction et celui de la réalité historique. Schwob aurait été un fugueur littéraire. Son âme, trop sensible, n'aurait pas su se mesurer à l'âpreté du réel.

À cette image de l'artiste cherchant refuge dans des mondes imaginaires devait s'en ajouter une autre, toujours aussi cloîtrée dans un univers livresque, la lecture devenant cette fois celle d'un érudit bibliophage. En parallèle de sa carrière littéraire, Schwob mena en effet d'importantes recherches en linguistique, de même qu'il manifesta un intérêt sans relâche pour l'œuvre et la vie de François Villon; sa vie professionnelle devait d'ailleurs se conclure par une série de conférences données à la Sorbonne et touchant à la figure du poète. Ce brio intellectuel contribua cependant à la suspicion de quelques contemporains à son égard. Paul

¹ GOUDEMARE, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le cherche midi, 2000, p. 7.

² SCHNEIDER, Michel, *Morts imaginaires*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Littéraire », 2003, p. 218.

³ DE MEYER, Bernard, *Marcel Schwob. Conteur de l'imaginaire*, Allemagne, Peter Lang, 2004, 174 p.

Léautaud jugeait son écriture « truquée au possible »⁴ alors qu'André Gide, avec qui Schwob eut une relation ambiguë, le considérait « plus *écrivain* que créateur »⁵. Du style de Schwob paraissait se dégager quelque chose de trop artificiel. Comme si la pensée de l'auteur prenait le dessus sur la forme imaginative, que l'intellect venait ruiner l'élan artistique. La critique se fondait sur une antinomie supposée entre travaux littéraire et scientifique.

Peu importe l'image qui devait s'attacher à son nom, Schwob semblait condamné à une certaine marginalité. Confronté à un environnement hostile, l'artiste paraissait inconfortable parmi le monde sans être davantage le bienvenu au sein de la communauté littéraire.

Et pourtant, au-delà de ces masques qu'on a voulu lui faire porter, Marcel Schwob a laissé une œuvre fournissant maints témoignages contredisant ces identités stéréotypées. Si la mémoire vient souvent abusivement réduire la complexité d'une figure en une idée générale, il s'agira ici de rétablir un portrait plus nuancé d'un auteur pour qui la littérature, la vie et le savoir étaient intimement liés. Bien que différentes l'une de l'autre, aucune de ces trois sphères ne devait écraser les autres. La littérature se nourrissait de l'histoire autant qu'elle pouvait aider à sa production. Jamais elle ne pouvait prétendre à une complète autarcie la coupant de la réalité. Ainsi, la fascination qu'exerça sur Schwob la chose littéraire ne l'empêcha pas de sentir le besoin d'une fréquentation du monde. Dès ses années d'étudiant, il parle avec exaspération de ses préparatifs à l'examen d'agrégation : « je suis bourré de pages compactes de critiques philosophiques et littéraires »⁶. Plus tard, réfléchissant à sa mince contribution dans le vaste monde des lettres, il revient avec une idée similaire, évoquant la possibilité d'une noyade sous « un océan de papier noirci »⁷. L'univers livresque, qu'il émane de sources fictionnelles ou savantes, devait atteindre à des points de saturation, même pour le passionné des lettres. La crainte d'un ensevelissement littéraire traduisait en fait un besoin de réalité. Schwob sentait la nécessité d'une rencontre avec le monde : c'est là un des points

⁴ Cité dans TREMBLEY, Georges, *Marcel Schwob. Le faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, p. 18.

⁵ Dans SCHWOB, Marcel, *Correspondances inédites*, éd. John Alden Green, Genève, Droz, 1985, p. 94.

⁶ CHAMPION, Pierre, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Bernard Grasset, 1927, pp. 46-47.

⁷ SCHWOB, Marcel, « Le rire », dans *Spicilège*, Paris, Mercure de France, 1960 [1896], p. 154.

essentiels sur lesquels je voudrais insister dans ce mémoire. Au moment d'une crise disqualifiant le discours littéraire et le rejetant hors des sphères de la science, l'Université redéfinissant sa mission sous la III^e République de manière à faire une plus grande place au positivisme au détriment des humanités traditionnelles, Marcel Schwob se donnait pour mission de rétablir la valeur de la littérature. La position précaire de la littérature, délégitimée dans sa prétention à parler de l'expérience humaine, devait donner lieu à un discours revendiquant sa différence d'avec les sciences sociales mais refusant de s'isoler dans une préciosité esthétique.

Ce discours, c'était celui de l'essai : genre bâtard, encore assez mal établi, qui se trouvait discrédité de toutes parts. L'essai dut en effet lutter fermement pour se faire valoir à un moment de transformation des paradigmes de la pensée. La nouvelle élite universitaire fondait son autorité scientifique sur une méthode qui voulait faire preuve de rigueur en jetant un soupçon sur le langage. Alors que l'ancienne école avait donné prévalence à l'exposé rhétorique, les nouveaux chantes du savoir ambitionnaient de laisser les faits parler d'eux-mêmes. Le positivisme établissait son discours sur l'idée d'une transparence de la réalité. Au contraire, avec l'essai tel que le pratiqua Schwob, la langue se révélait comme un enjeu constant de réflexion. Plus qu'un instrument permettant la diffusion d'un savoir, la parole essayistique considérait la forme de la langue comme l'espace même de la pensée. Sans vouloir revenir au prestige de l'éloquence, l'essai cherchait à défendre l'importance du style. L'art de fomenter un argumentaire s'y établissait à partir d'une optique subjective ébranlant la prétention à l'objectivité des nouveaux titulaires de chaires. Le langage, renouant avec les opacités dont on aurait voulu le délester, rappelait les incertitudes et les ambiguïtés à la source de tout discours de vérité.

L'écriture de l'essai prenait à contrecourant le mouvement des idées de la fin du XIX^e siècle. Mais le genre manquant encore de légitimité au sein d'une institution littéraire elle-même déclinante, l'essai ne pouvait guère s'imposer comme expression alternative forte. À défaut de reconnaissance et de légitimité suffisante, il cherchait à faire sa marque en se réclamant d'un esprit de distinction. Avec *Spicilège*, recueil d'essais publié en 1896, Marcel Schwob cherchait à exprimer sa dissension par rapport à une culture scientifique émergente qui espérait faire table rase d'un certain passé. Le titre du livre manifestait par son archaïsme

une volonté de mémoire, un héritage à cultiver. Ainsi, si on pouvait y lire des textes à l'allure de manifeste marquant le clivage entre les expressions artistiques et savantes (« La terreur et la pitié », « La différence et la ressemblance », « La perversité »), Schwob y allant d'affirmations départageant avec fermeté les territoires discursifs (« si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté »⁸), la césure ne se consommait pas pour autant en divorce. L'art de l'essai travaillait plutôt à faire valoir une pensée de la littérature, et plus généralement, une pensée du récit, qui permettait de relier à nouveau les univers séparés de la science et de l'art. *Spicilège* étant constitué de textes variés, allant de la biographie historique (« François Villon ») aux fictions érudites (« L'art », « L'amour »), et touchant au passage la critique d'œuvres particulières (« Robert Louis Stevenson », « Georges Meredith ») ou établissant la généalogie de contes (« Plangon et Bacchis », « Saint Julien l'Hospitalier »), on y trouve un souci constant de révéler la valeur fondamentale de la narrativité comme force cognitive. Au-delà de l'analyse, c'est à travers leur tendance à adopter des formes narratives que ces essais signalent le rôle primordial du récit dans l'opération de pensée. En empruntant à ses sujets de cogitation la forme même de leur expression, en tissant de filons narratifs ses préoccupations érudites, Schwob produisait subtilement une matière infinie de réflexion.

Était-ce trop précoce? Le contexte lui était en tout cas défavorable. En se portant à la défense d'une littérature qu'il considérait comme un pilier de la culture, en cherchant à démontrer comment les arts du récit se trouvaient au cœur de notre relation au monde, Schwob insistait sur le rôle de l'imaginaire dans l'appréhension du réel. Cette posture intellectuelle ne pouvait que l'isoler par rapport à l'esprit de son temps. C'est peut-être ce qui explique, en partie du moins, pourquoi l'auteur et son œuvre disparaîtront presque totalement du paysage littéraire dans les années qui suivront sa mort, silence qui s'étendra jusqu'à la fin du siècle suivant. Marginalisé par sa volonté de défense d'une institution jugée désuète, Schwob l'était peut-être plus encore par le genre qu'empruntait sa pensée. Le genre de l'essai travaillera en effet à son affirmation tout au long du XX^e siècle, trouvant une brève apogée avec Sartre pour ensuite tendre graduellement vers des formes plus discrètes. Tout au long de son histoire, l'essai, en prolongement de sa manière stylisée, flirtera avec la prose narrative,

⁸ *Id.*, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 132.

ce que ses adversaires ne cesseront de lui reprocher. Le désir de mise en récit se retournera incessamment contre lui comme une preuve flagrante d'un manque de sérieux. Pourtant, la forme de l'enquête essayistique, en mettant en scène sa propre démarche théorique, donnera à voir et à penser un filon essentiel de la culture. Dans le plaisir que prend l'essayiste à se raconter, c'est tout le sort d'une mémoire culturelle qui n'en finit plus de se rejouer. L'exemple est probant avec les œuvres d'auteurs contemporains tels que Pierre Michon, Pascal Quignard et Gérard Macé qui, puisant dans la matière historique pour en faire ressortir toute une réserve d'imaginaire, reprennent inlassablement des fragments de temps pour en souligner le caractère inachevable. Ne différenciant pas le travail d'érudition de celui de la fiction, l'essai renoue ici avec un mode narratif qui met à mal la franche séparation des cultures scientifique et littéraire. L'écrivain s'y revendique d'une place à part, non pas en signe de refus du monde mais avec une volonté de le voir autrement et de s'enchanter de ce regard. Ainsi lit-on chez Quignard : « Le fragment de réel tombant comme la foudre dans le réel provoque plus en moi d'imaginaire que le faux donné comme tel. »⁹ Le rêve émane de reliques de l'histoire qui tiennent rôle de fragments de réalité réénergisés. La matière de l'essai est le lieu d'une élection et d'un investissement. La relation privilégiée qui s'y installe fait constamment tanguer le texte de la quête érudite vers le désir de fiction. Ce qui s'y raconte est une façon pour le passé de continuer de parler au présent et de suggérer des possibilités à venir.

Ce retour de l'essai à une posture de recueillement a permis la réhabilitation de la figure de Marcel Schwob comme source d'inspiration à la création contemporaine. C'est que *Spicilège* figure indéniablement comme un espace de thésaurisation mémoriel. Schwob y parle avec passion des oubliés, gens de peu aux paroles rares et troublantes. Glaneur d'histoires perdues et des « timide[s] fleur[s] du peuple »¹⁰, tel qu'il est si bien dit dans l'hommage rendu à Flaubert, l'auteur se met au service de ce qui est toujours menacé d'effacement : bribes de phrases égarées sur le chemin de l'histoire, us anodins s'évanouissant au fil du temps, singularités individuelles, etc. L'acte de recueillement, qui veille à la sauvegarde d'une essence humaine, fait aussi la promotion d'une éthique littéraire

⁹ QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lepeyre-Desmaison*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », p.182.

¹⁰ SCHWOB, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 115.

où les fruits de l'imaginaire, de la légende populaire à la mémoire mélancolique de la langue, sont appelés à survivre au désenchantement du monde. Comme quoi celui dont la mémoire semblait vouloir s'enliser définitivement dans l'indifférence avait, en réalité, su se préparer, au fil d'une œuvre empreinte de nostalgie, un avenir.

Il est vrai que les essais de *Spicilège*, en cherchant à rétablir les arts narratifs dans leurs dimensions cognitive et éthique, donnent lieu à divers actes de réappropriation de l'histoire où l'auteur, en se saisissant de figures du passé, en vient à fomentier de nouveaux horizons d'attente. Exemple phare, la biographie de Villon que Schwob présente en guise de texte inaugural de *Spicilège*. Le destin entremêlé du poète amené à son art par le détour de la vie criminelle devient, plus qu'objet de séduction, un véritable espace de projection où Schwob se revendique d'une certaine éthique littéraire appelant à la perversion du monde. L'essai joue ainsi sur plusieurs plans. Il trouble d'une part une vision appauvrie du monde, pour laquelle la réalité n'est toujours qu'une. Mais encore, il ouvre un espace d'affirmation et de revendication pour une littérature soucieuse de son avenir. Dans ce jeu complexe, la biographie historique cède le pas à la construction d'une figure légendaire du souvenir. Villon tient un rôle de père légitimant un nouveau réalisme donnant place à un regard rédimé, sauvé des grilles analytiques et accordant toute l'importance due à la construction subjective du monde. Le statut liminaire du texte dans le recueil témoigne de l'importance accordée au personnage et à son action. Villon, qui dut brigander en marge des grandes routes, défriche le terrain pour le « roman d'aventures » que Schwob appelle de ses vœux à la fin de « La terreur et la pitié »¹¹. Du passé émerge une perspective nouvelle pour une littérature à venir.

Le geste est fort de signification. Il appelle à une relance culturelle s'appuyant sur un passé conservant une réserve de promesses non encore tenues. Cette posture héritière, qui donne à penser une responsabilité de l'écrivain devant l'histoire, doit être considérée dans un contexte de crise dépassant le strict cadre littéraire. Il est en effet à penser qu'au moment où s'imposent les sciences humaines dans le milieu intellectuel français, le rôle qu'endossent ces nouveaux discours est celui de donner sens de l'expérience d'un monde en pleine mutation. Pour le sociologue Fernand Dumont, cette transformation de la conscience collective touche à

¹¹ *Id.*, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 136.

un « pressentiment quant à une triple urgence qui n'a jamais cessé de hanter nos cultures : comment refaire la société depuis que les traditions ont fait défection? quelle est la valeur de la science qui se veut l'instrument de cette construction du monde? quel consensus peut être partagé maintenant que l'héritage ne rallie plus l'unanimité? »¹² Ces interrogations au cœur de la modernité ne peuvent être l'apanage exclusif des nouveaux scientifiques. *Spicilège* cherche à rappeler, à travers la littérature, la part vivante d'une mémoire culturelle qui compose le fond commun de l'humanité. Ce qui ressort de la narrativité de l'essai est une façon de se relier au monde. À défaut d'une histoire unanime, qui avait pu être la visée des récits anciens où chacun devait se reconnaître dans l'héroïsme des personnages illustres, ce que Schwob propose est de rendre leur place aux oubliés. Dans la mouvance moderne d'un éclatement des repères sociaux traditionnels, Schwob veut faire place à ce qui avait été confiné à des marges silencieuses. Tout ce qui constituait les restes de l'historiographie événementielle, les détails anodins, traits physionomiques, biographèmes, tout devient ici matière potentielle à élection. Cet investissement du passé, d'un passé inconnu, pour ne pas dire ignoré, permet de réveiller un trésor. En déviant la perspective historienne traditionnelle vers ce qu'elle avait considéré comme une vaste zone d'insignifiance, c'est la société nouvelle qui est appelée à se reconnaître. Ce portrait neuf, tissé d'énigme, de silences, mène en effet vers des horizons inconnus.

Schwob joue en ce sens le rôle d'un passeur. À l'instar des goliards dont il traite dans « François Villon » et qui portaient d'abbaye en abbaye le rouleau des morts, il établit un relais entre deux mondes. Non pas à la manière de Michelet, pour mettre dans la bouche des morts les mots qu'ils n'ont su dire mais que le savant seul peut deviner; l'auteur, dans un geste humble, cherche plutôt à protéger le silence des trépassés. La clôture qui nous sépare du pays des morts est aussi celle qui nous permet d'en rêver. Après tout, « du réel au possible, il y a la distance d'un nom »¹³, et c'est l'incertitude qui sépare ces univers qui fait tout le charme et la force des essais de *Spicilège*. Le non-dit recèle une puissance, un mystère ouvert. Le travail de mémoire qui s'articule dans les pages de Schwob s'attache au respect des

¹² DUMONT, Fernand, *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997, p. 109.

¹³ GOURMONT, Rémy, *Le livre des masques. 53 masques dessinés par F. Vallotton*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 229.

disparus de manière singulière. Il met les failles du témoignage à profit, joue sur l'énigmatique de l'archive de manière à créer un nouvel attrait autour de figures autrement oubliées et disparues. C'est donc, en dernière analyse, une œuvre éthique qui se dégage de *Spicilège*. Loin du stéréotype de l'artiste symboliste cloîtré dans le culte d'un art autarcique, les essais de Schwob assument une responsabilité où l'esthétique rencontre l'histoire et cherche à en démocratiser et à en enrichir le récit.

Il s'agira de décrire dans ce mémoire comment *Spicilège*, en prenant d'abord position pour la défense d'une institution marginalisée par l'émergence des sciences humaines, en vient à proposer une forme d'engagement littéraire. L'idée schwobienne d'un art appelé à dépasser les limites du discours savant mène en effet à prêter une mission transformatrice à la littérature. Dans un premier temps, il faudra ainsi assister à la naissance de ce discours. La question de l'essai se trouvera abordée sous l'angle d'une réponse à la crise affectant la littérature sous la III^e République. Les changements de garde dans le monde universitaire menant à une mise en doute des arts du langage, l'essai s'attèlera à une promotion des prérogatives littéraires par la voie d'une critique en règle du positivisme. Dans ce mouvement conflictuel, Marcel Schwob s'attachera à explorer les richesses polyphoniques de la langue. Investissant les mots à travers leur densité historique, c'est toute une mémoire du langage qui sera appelée à revenir hanter le discours poli des nouveaux tenanciers de chaires. La mélancolie schwobienne servira ainsi de moteur à une contestation de la séparation moderne de l'art et des savoirs.

Le deuxième chapitre se concentrera sur la relation particulière de *Spicilège* à l'historiographie. Prenant la tête de l'Université réformée, les historiens s'attribuent la mission de fonder scientifiquement la conscience nationale. La tâche demande de leur part un jugement hors du commun, permettant de départager dans le fouillis du passé ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas. Devoir considérable que Schwob prend à parti avec « L'art de la biographie ». L'essayiste y promeut une écriture non plus attachée à décrire les actions déterminantes des grands personnages de l'histoire, mais les singularités qui en font des individus uniques. Le travail de l'artiste surpasserait ainsi en qualité celui de l'historiographe, en ce qu'il permettrait de produire des figures légendaires marquant plus fortement encore l'imaginaire. Le souci de Schwob se révèle alors comme une volonté de substituer à la

méthode positiviste des historiens un art de la mémoire inspiré des traditions antiques. Plus largement, c'est dans l'optique de la sociologie de la mémoire, développée par Maurice Halbwachs et poursuivie par Jan Assmann, qu'il s'agira de voir comment le rapport au passé dans *Spicilège* s'adapte toujours au présent dans une perspective de préparation de l'avenir.

Le troisième et dernier chapitre sera l'occasion d'analyser la dimension éthique des essais schwobiens. À partir de notions développées dans les chapitres précédents concernant la particularité du point de vue essayistique de Schwob ainsi que son rapport mémoriel au passé, l'écriture de l'essai se présentera en tant que vision alternative projetée sur le monde et l'histoire. Déplaçant les perspectives par moments, décontextualisant ailleurs certains événements pour les exposer à de nouvelles lumières, Schwob use de ce que le formaliste russe Viktor Chlovski a désigné par le concept de « défamiliarisation ». Les essais schwobiens produisent une distance par rapport à la réalité qui permet de la redécouvrir sous un autre jour. Ainsi un événement tel que la série d'attentats à la bombe qui ébranlent Paris de 1892 à 1894 et qui produisent un effet de terreur paralysant l'opinion dans un état de panique devient, sous la plume de l'essayiste, le lieu d'une méditation philosophique ancrée dans le décor serein de la Grèce Antique. Le travail littéraire débouche ainsi sur des enjeux éthiques dont la portée se révèle potentiellement transformatrice de la relation au monde.

La pratique littéraire, telle que proposée par les essais de Schwob, présente ainsi la forme d'un engagement. Bien que Marcel Schwob n'eut rien d'un tribun, son travail témoigne, par ses dimensions empathiques et compassionnelles, d'une volonté de rétablir les figures marginales de l'histoire. Le récit essayistique offre un moyen d'inscription dans le monde. L'art, non plus isolé dans une tour d'ivoire, permet la découverte d'une réalité complexe et plurielle.

CHAPITRE I

L'ESSAI AU CARREFOUR DES SAVOIRS

1. Crise de la fin du XIXe siècle : entre euphorie scientifique et décadence culturelle

C'est sur une étrange et sombre impression d'essoufflement que s'achève le XIX^e siècle français. La littérature, qui de Balzac à Zola, avait été portée par un projet grandiose et en apparence inépuisable, l'écriture d'une modernité en train de se faire, vire à la « décadence ». Une crise du roman se fait sentir selon le diagnostic de Michel Raimond.¹ Les écrivains, butant sur la faillite déclarée du naturalisme, cherchent tant bien que mal de nouvelles avenues dans des formes encore incertaines. C'est ainsi que naît ce qu'on désignera plus tard sous le titre de « roman célibataire » : un désir fragile et audacieux de « nouveau roman ».² Celui-ci met en scène un héros isolé, généralement écrivain ou artiste, se tenant à l'écart du social et du mouvement de l'histoire. La narrativité problématisée et se refusant à toute progression diégétique n'engagerait plus qu'une subjectivité repliée sur elle-même et vouant du coup la forme romanesque à une impasse, celle d'une écriture sans perspective d'avenir. *À rebours* d'Huysmans en serait l'exemple matriciel.

Triste aboutissement pour un siècle qui semblait pourtant porté par un souffle indomptable d'espoir. Le progrès avait été sur toutes les lèvres. Les utopies socialistes, les passionnées (Fourier) comme les scientifiques (Marx), voisinaient les rêves individualistes

¹ RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.

² BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE, *Le roman Célibataire : D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 237 p.

d'innombrables Rastignac, alors que dans le domaine des discours de savoir, « positivisme » et « méthode » devenaient, au-delà du mot d'ordre, de véritables ferments pour une culture conquérante. Se jouait alors ce qu'on rassemblera ensuite sous l'égide des « Grands récits », soit un théâtre de l'émancipation de l'homme, en marche vers des jours meilleurs, solide d'une confiance en son propre destin. Aventure grandiose qui devait cependant se renverser rapidement en désenchantement. Quelque chose comme un rêve brisé, une perte de foi, allait en effet teinter le discours social fin-de-siècle. Marc Angenot, dans un imposant ouvrage portant exclusivement sur l'année 1889, insiste sur ce *topos* de la fin : « L'expression "fin-de-siècle" a eu une forme curieuse. D'un constat purement chronologique, elle est venue à se charger de toutes les connotations de perversion des mœurs et de ruine de la nation.³ » Les temps s'épaississent et s'embourbent dans une mauvaise conscience collective, imbibant les dernières années 1800 de l'encre noire de la « décadence ».

Basculement spectaculaire qui annonce un combat déterminant pour l'avenir de la littérature. Alors qu'elle s'était chargée, pendant toute sa période réaliste, d'une légitimité scientifique, alliant à la fluidité du verbe la substance de la pensée, une transformation s'opère. Avec la restructuration républicaine de l'Université et l'institutionnalisation des sciences humaines, s'oppose à elle un discours jetant un discrédit sur l'éloquence oratoire et fragilisant les prétentions de l'écriture artistique à saisir le domaine de la vérité. Les propos d'un Valéry Larbaud qui, en 1912 encore, pouvait affirmer que « depuis cent ans, c'est la Poésie et le Roman qui sont les ouvrages sérieux, et l'Histoire et l'Étude les ouvrages frivoles »⁴ se font de plus en plus suspects. Dorénavant, discours littéraires et discours savants font bien plutôt chemin à part, le beau n'éclairant plus le vrai que de manière accidentelle. Le style connote un camouflage insidieux et perfide pour la pensée, cherchant à travers une séduction facile, à faire succomber l'âme des crédules. Dès lors on le traque et l'isole. On cherche dans les hautes sphères du savoir à articuler un discours dont la rigueur est bien souvent synonyme d'allergie à l'écriture.

³ ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 373.

⁴ Citation tirée de MACÉ, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2006, p. 6.

Difficile situation de la littérature. Alors qu'une nouvelle articulation de la science se développe sous l'égide d'un discours épris de « méthode », c'est toute une tradition littéraire qui se trouve mise à mal. Les transformations du système scolaire, portées par les valeurs de la III^e République, tendent irrésistiblement vers l'abolition de la rhétorique. Plus qu'un cours qui disparaît dès 1885, c'est une culture de l'enseignement et un savoir indissociable de la parole qui sont touchés. Le beau ne sonne plus vrai. C'est dans ce contexte que la « décadence » littéraire prend une dimension politique, annonçant un parti pris dans le clivage entre cultures classique et républicaine. Mais est-ce si simple? Est-ce que dans la résistance face à une disqualification de la littérature ne se trouverait pas, à côté du verbiage acidulé d'un Agathon par exemple, parole se repliant sur l'honneur spolié de sa « race », une défense de la pensée littéraire comme discours du doute, de l'indécidable, et de l'ouverture à divers possibles du monde et de l'histoire? Ne pourrait-on pas trouver une autre pensée du monde toujours plus complexe et fuyante que l'ambition positiviste?

C'est en tout cas le pari que Marcel Schwob paraît avoir tenu. Usant d'une forme hybride, mais aussi d'un genre jusque-là marginal, l'essai, il allie le plaisir de l'écriture à la rigueur de la réflexion. Du coup, c'est tout un projet de reconquête de la dimension cognitive de la littérature qui s'énonce en vue de la production d'une œuvre encore à venir. *Spicilège*, recueil d'essais, paraît dans un esprit de résistance à la marginalisation de la littérature. Paradoxalement, c'est à partir de cette marginalité que prend forme un discours incarnant une liberté critique ne craignant pas de se réclamer de la finesse du style pour appuyer son propos. La littérature, dans le dialogue qu'elle tisse avec la science, travaille à rappeler les ambiguïtés du langage, son opacité et sa mémoire. Elle donne à penser un univers langagier mouvant et fait d'incertitudes. Un univers dans lequel la perspective littéraire demeure nécessaire.

1.1. Littérature et discours de savoir : histoire d'un divorce

Né des suites d'une révolution bouleversant les ordres social, politique et économique, le XIX^e siècle sera le théâtre d'incessantes transformations. Comme si

l'événement qui l'avait fait naître, ébranlement sans précédent, à la fois grandiose et terrifiant, n'avait jamais été complètement absorbé, tout le siècle sera ponctué de divers surgissements insurrectionnels, sortes de hoquets de l'histoire, rappelant l'avènement de deux éléments majeurs du siècle, le désir de la démocratie et la promesse de la mobilité sociale. La littérature se saisira vite de ces nouvelles caractéristiques du temps afin de renouveler un genre ancien, le roman. L'« Avant-propos » à la *Comédie humaine* est assez éloquent à cet égard. Balzac y fait état de son projet littéraire comme d'un projet de savoir, mettant côte à côte son travail et ceux de Buffon, Saint-Hilaire et Cuvier. L'écrivain, au même titre que le zoologiste étudie le règne animal, se propose l'étude du genre humain dans la société moderne. Il cherche à comprendre son temps. Quelque chose comme une sociologie avant la lettre s'énonce dans la volonté de représentation des diverses « Espèces Sociales »⁵. La littérature, à l'image de son siècle, est portée par un projet grandiose de connaissance. Plus qu'une inscription dans la mouvance de son temps, elle cherche à saisir cette modernité dans toute sa complexité et son éclat. « De Balzac à Zola, et même en passant par les Goncourt, le roman français était traversé par une certitude, porté par un enthousiasme constructeur : une immense carrière s'ouvrait à lui, puisque l'enquête sur l'homme était une grande mission, jamais terminée, les hommes étant divers et les mœurs changeantes »⁶. Les champs du discours paraissent infinis. Le romancier a cette propension à faire coller les mots aux choses. Son jeu langagier devenant un révélateur de la société, il éclaire une réalité nouvelle et arrive à mieux la faire comprendre. Une ambition frénétique de mettre en lumière chaque parcelle du monde vient insuffler à la littérature l'espoir d'une production de nouveaux savoirs, alliant sensibilité et rigueur. Taine, en parlant de la *Comédie humaine*, dira qu'elle est « le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »⁷. La société moderne, imprévisible, changeante, devient en quelque sorte le grand livre vers lequel l'écrivain n'a qu'à tendre la main afin de débusquer ses histoires.

Ainsi va la littérature, s'immisçant dans l'espace social et produisant un discours qui en est toujours le reflet. De l'œuvre d'art émane une vérité nouvelle, une image saisissante

⁵ BALZAC, Honoré de, « Avant-propos », dans *La comédie humaine*, Tome 1, Paris, Seuil, 1965, pp. 51-56.

⁶ RAIMOND, Michel, *op. cit.*, p. 81.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

d'un monde en mouvement. Simultanément, apparaît cependant un discours qui graduellement, sera appelé à concurrencer celui de la littérature, et ce, jusqu'à le disqualifier dans sa volonté cognitive. De Comte à Durkheim, s'ébauche un projet scientifique qui finira par pénétrer les murs de l'Université au grand dam des défenseurs d'une tradition littéraire forte et englobante. La littérature qui, pendant de nombreux siècles avait réuni de façon tentaculaire tout l'univers des discours écrits, aussi divers pouvaient-ils être, sera progressivement ramenée à un discours parmi d'autres, aux visées strictement esthétiques. De là naît une rivalité entre ce qu'est devenue la littérature et ce qui apparaît à ses côtés, une science sociale émancipée de la gouverne littéraire et se présentant comme unique détentrice de la méthode nécessaire à la connaissance du genre humain.

Une lutte d'exclusivité s'installe entre les deux formes discursives. Elle hantera toute la deuxième moitié du XIX^e siècle, cumulant avec la renaissance de l'Université, et se poursuivant tout au long du XX^e siècle. À titre d'exemple, Auguste Comte fera passer son positivisme d'une allergie virulente de la forme littéraire à une utopie religieuse réhabilitant l'art en tant que force séductrice et mobilisatrice. L'art jouerait ici un rôle secondaire dans le domaine de la gestion politique en œuvrant à raviver le plaisir de l'être-ensemble. Mais aussitôt convoqué, l'art doit se soumettre à l'autorité d'une raison directrice, unique détentrice des lois du social. Comte fait toujours de la rationalité la réelle maîtresse du discours positiviste, l'art se trouvant dans les faits exproprié de tout pouvoir d'initiative. Il demeure secondaire, tenu dans l'ombre de la vérité scientifique. À l'opposé, Balzac fera valoir la complexité supérieure de l'art littéraire sur le discours scientifique de son temps, figé dans des catégorisations immobiles. Empruntant à la zoologie le modèle pour penser l'univers social, il cherchera cependant à distinguer son projet d'écriture de celui des autres discours de savoir en faisant valoir, dans le traitement littéraire de la réalité, une dynamique qui lui serait propre. Alors qu'il a existé « de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques »⁸, il ne faut pas se surprendre à voir que « l'épicier devient certainement pair de France, et le noble descend parfois au dernier rang social »⁹. Une complexité supérieure semble supporter le travail d'analyse de la vie humaine, qui est incessamment mouvante et, pour une bonne part, imprévisible. Par opposition, un chat restera

⁸ BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 51.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

toujours un chat. Balzac ne craint pas de dire qu'en fait le plus grand romancier est toujours le hasard¹⁰. Voilà ce qui échappe au déterminisme du projet scientifique et dont seul le romancier arrive à rendre compte.

Dans « La terreur et la pitié », texte qui avait d'abord servi de préface à son premier recueil de contes et qui sera repris plus tard dans *Spicilège*, Marcel Schwob reprend l'idée d'une antinomie entre la science et l'art. L'essai vient identifier les insuffisances du discours scientifique pour promouvoir un art qui en assurerait la contrepartie.

La science cherche le général par le nécessaire; l'art doit chercher le général par le contingent; pour la science le monde est lié et déterminé; pour l'art le monde est discontinu et libre; la science découvre la généralité extensive; l'art doit faire sentir la généralité intensive; si le domaine de la science est le déterminisme, le domaine de l'art est la liberté.¹¹

Balzac et Schwob s'entendent sur la place réservée à la contingence dans l'art littéraire. Là réside la supériorité de leur discours, qui échappe au piège des déterminismes pour s'engager dans le jeu des mobilités. Mais une dissension demeure patente quant au projet d'écriture : Balzac est à la recherche d'une « loi » permettant de comprendre les aléas du monde, ce à quoi Schwob se refuse catégoriquement. C'est dire qu'une césure sépare ces deux univers de pensée, où une volonté de charger la littérature d'un projet scientifique se confronte à une défense de l'art comme espace d'exclusivité et de distinction par rapport au règne du commun. Cet écart, on pourrait le considérer comme une crise de la confiance dans les modes d'appréhension du monde. Le roman réaliste, de Balzac à Zola, cherche à établir une typologie humaine afin de cerner la complexité de l'univers dans lequel il baigne. Ce faisant, il répond à une insécurité moderne liée à la mobilité sociale et au monde bariolé de la démocratie naissante.

Le développement du capitalisme et l'émergence de la société démocratique sont en effet venus déstabiliser un ordre politique qui se serait voulu permanent. La hiérarchie sociale ne découle plus de la « nature », d'une logique du sang et de la filiation. Elle émane dorénavant d'une idéologie fondée sur le travail et le mérite, valeurs d'une bourgeoisie

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ SCHWOB, Marcel, « La terreur et la pitié », dans *Spicilège*, *op. cit.*, p. 132.

trionphante. Se redessinent incessamment les contours d'un monde incertain, ainsi que l'explique Alain Corbin :

Bien qu'il convienne de ne pas en surestimer l'ampleur, la mobilité sociale engendre un sentiment d'insécurité, une anxiété nouvelle devant l'imprécision et l'instabilité de la position. Dans une société au sein de laquelle la naissance cesse peu à peu de constituer un critère clair et décisif d'appartenance, l'individu est amené à s'interroger sur l'image qu'il donne de sa personne; le regard de l'autre suscite une inquiétude et une souffrance nouvelles; anxiété encore accrue par l'inachèvement, la précarité et la complication de la série des signes qui indiquent la position.¹²

Les règles de la différence, autrefois si patentes, se brouillent et donnent forme à de nouvelles craintes. Un trouble identitaire est porté au jour, la physiologie de même que les manières cessent de témoigner de l'appartenance à une classe ou un métier. Dans ce contexte, la démarche réaliste a des visées éclairantes; elle cherche à allumer quelques phares pour une époque en quête de repères. Tout le travail de typologie sociale peut être vu comme une tentative de cerner ce mouvement dans un cadre strict, afin d'en limiter les effets angoissants.

Lumière apaisante dans un univers trouble, la rationalisation d'un mouvement qui inquiète se fait anesthésiante. Mais elle n'agit que sur un symptôme, laissant la vérité de la complexité du monde se dérober à chaque instant. Pire, elle a pour effet secondaire de nuire au travail de l'artiste qui, dans sa version fin-de-siècle à tout le moins, doit plutôt s'investir de cette part d'insaisissable. C'est en effet ce qui déborde toute tentative de mesure et ce qui demeure blotti dans les angles morts de l'imaginaire collectif qui fascineront toute une génération d'écrivains. Ainsi, dans son conte « Les portes de l'opium », Schwob écrira :

Nous étions arrivés dans un temps extraordinaire où les romanciers nous avaient montré toutes les faces de la vie humaine et tous les dessous des pensées. On était lassé de bien des sentiments avant de les avoir éprouvés; plusieurs se laissaient attirer vers un gouffre d'ombres mystiques et inconnues; d'autres étaient possédés par la passion de l'étrange, par la recherche quintessenciée de sensations nouvelles; d'autres enfin se fondaient dans une large pitié qui s'étendait sur toutes choses.¹³

¹² CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991, pp.102-103.

¹³ SCHWOB, Marcel, « Les portes de l'opium », dans *Œuvres*, texte établi et présenté par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, 2002, p. 113.

Schwob, curieusement, incarnera toutes ces personnes, cherchant à faire émaner de son écriture ce qui demeure étranger au positivisme. La littérature doit selon lui s'investir de ce qui excède le regard scientifique. Elle doit renouer avec le mystère, l'inexplicable, avec une vie qui ne pourrait être cernée dans une trop brève formule. « Si toutes les conditions de la vie humaine pouvaient être déterminées ou prévues, a écrit Kant, on calculerait les actions des hommes comme des éclipses./ La science des choses humaines n'a pas encore atteint la science des choses célestes. »¹⁴ Schwob identifie le danger du déterminisme qui a caractérisé le travail des naturalistes; à force de vouloir se calquer sur des modèles scientifiques, la littérature risque de perdre ce qui lui est le plus précieux, la singularité de l'homme. La méthode qui cherche le général éclipse le particulier. Au contraire, il faut redonner aux lettres leur propension à faire rêver. Alors qu'un froid progrès scientifique vient étioiler les anciennes projections célestes, les mots de l'artiste doivent évoquer la brillance des étoiles et tenter d'en « reproduire l'effet », comme le dit Valéry du « Coup de dés » de Mallarmé¹⁵. Là où Kant aspirait à s'éloigner de la contemplation superstitieuse, par laquelle « des trésors imaginaires sont promis et de véritables trésors gaspillés »¹⁶, la littérature rappelle les pouvoirs d'envoutement de la fascination céleste. Face à un ciel « qui parle et qui ne parle pas », c'est « l'Impératif d'une poésie : une Poétique » qui est appelé à s'exprimer¹⁷. La curiosité de l'animal humain, même placée devant ses limites, n'en demeure pas moins insatiable. C'est au langage littéraire d'exprimer cette ambivalence, ce désir toujours tendu vers l'infini malgré la reconnaissance de son impuissance.

Une opposition se dessine donc. Deux modes discursifs divergeant se contestent le domaine de l'homme. Une quête guidée par l'esprit du positivisme se frotte à une écriture de l'impalpable. Mais le combat n'est pas mené à forces égales. En vérité, c'est toute l'institution sociale, le pouvoir politique et l'Université de la III^e République qui œuvrent en faveur du progrès scientifique, laissant la vision littéraire d'un Marcel Schwob à l'écart. Le temps est à la pensée généralisante. Face à l'avènement d'une société de masse, on cherche à

¹⁴ *Id.*, « La terreur et la pitié », dans *Spicilège*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵ VALÉRY, Paul, « Coup de dés » dans *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950, p. 18.

¹⁶ KANT, Immanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Jean-Pierre Fessler, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003 [1788], p. 297.

¹⁷ VALÉRY, Paul, *op. cit.*, p. 18.

produire des logiques d'ensemble. *Spicilège* se situe à contrecourant en optant pour une écriture « intensive » plongeant dans les profondeurs du réel pour y relever de la différence. L'art scrute le langage et vient y creuser des écarts. Il donne à voir ce que la lentille scientifique ne perçoit plus. Pour parvenir à cette fin, l'artiste doit emprunter le genre de l'essai.

1.2. La langue des sciences humaines et le compromis de l'histoire littéraire

Après la chute de la Commune et avec l'établissement de la III^e République, une nouvelle culture démocratique cherche à se mettre en place. Sous la gouverne de Jules Ferry, une campagne nationale d'alphabétisation voit le jour. L'école devient obligatoire, alors que l'enseignement primaire prend le tournant de la gratuité.¹⁸ L'Université change quant à elle radicalement d'orientation afin de permettre la défense et la diffusion des valeurs républicaines. Pour être plus exact, elle est presque entièrement à reconstruire tant l'Empire l'avait laissée dans un état moribond.

En 1870, [...] il n'y a pour ainsi dire pas d'université en France : 90 licenciés en lettres et 100 en sciences pour 16 facultés en 1865, dont un tiers des diplômés à Paris, selon les statistiques que Victor Duruy avait fait établir en 1868, mais il n'eut pas le temps de les modifier. Tous les récits répètent les mêmes anecdotes : Claude Bernard sans laboratoire, contraint de rincer lui-même ses éprouvettes dans un dortoir désaffecté, le cri d'alarme de Pasteur, etc.¹⁹

Il faudra un important effort pour qu'en une vingtaine d'années s'établissent véritablement des « ateliers de production scientifique », pour reprendre l'expression de Seignobos.²⁰ Alors que le nombre d'étudiants croît rapidement, âge démocratique oblige, c'est tout le discours qui leur est servi qui se transforme. La belle langue des rhéteurs qui se déployait auparavant dans des cours publics aux fins à certains égards plus divertissantes qu'instructives est soudainement mise en suspicion. L'éloquence avec laquelle, « afin de se

¹⁸ LEPENIES, Wolf, *Les trois cultures. Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, trad. Henri Plard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 45.

¹⁹ COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

désennuyer, les professeurs pérorant devant les femmes du monde et les officiers en retraite »²¹, doit maintenant faire place à une autre forme de discours, éprise de « méthode » cette fois. L'Université change de cap. Les talents oratoires sont de plus en plus discrédités et marginalisés par les nouveaux tenants des hautes sphères académiques. On se méfie des mystifications vides des arts du langage, entourloupettes séduisantes mais qui égarent la vérité positiviste.

L'Université, comme la société qui la porte, est en pleine mutation. De nouvelles modalités d'appréhension de la réalité deviennent nécessaires. Wolf Lepenies ne dit pas autre chose quand il observe l'arrivée de Durkheim et de la sociologie à l'intérieur des murs de la Sorbonne :

C'était la mission de la sociologie que de jeter un pont par-dessus l'abîme qui séparait la réalité sociale des images que la plupart des gens s'en faisaient, et ce au prix d'un patient labeur. [...] Les modifications structurelles, provoquées par l'industrialisation et l'urbanisation, ne permettaient plus d'énoncer des vérités sur l'homme et la société sous forme d'aperçus qui ne se fondaient que sur des témoignages du passé ou l'expérience traditionnelle. La ligne de la tradition des moralistes classiques était désormais rompue, les enquêtes prenaient plus d'importance que les souvenirs, les tableaux remplaçaient les collections d'aphorismes sur la société.²²

L'entrée dans la modernité transforme le regard qui se pose sur le monde. Une longue tradition avait permis jusque-là d'appréhender le présent et l'avenir en fonction du passé. Mais il semble que cette tradition ait atteint un point de non retour et qu'une nouvelle configuration du rapport au temps redéfinisse les modes de cognition. Le savoir ne réside plus dans une réserve d'exemples anciens, il est à produire. « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres »²³, affirmait Tocqueville à son retour d'Amérique. Tout le projet des sciences humaines relève de cette entreprise de production d'un savoir nouveau, porté vers l'avenir. Dans cette perspective, la posture du scientifique s'oppose à celle du vieil orateur. Elle exige de lui un effacement complet face à un objet qui, par l'entremise de la méthode scientifique, devrait être appelé à se révéler de lui-même. Toute manifestation de subjectivité de la part du chercheur prend la forme d'une nuisance entravant

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² LEPENIES, *op. cit.*, p. 60.

²³ Cité dans HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, France, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 107.

son accès direct à l'objet. Par-delà le mépris naissant pour la rhétorique, corruptrice des vérités empiriques, c'est une utopie scientifique qui trouve son expression dans la recherche d'une langue qui cesserait d'en être une. Ce qui se cherche à travers le déni du style, c'est un moyen d'atteindre à ce qui ne cesse de se brouiller à travers les voies du langage. En fait, c'est la langue elle-même qui devient problématique. C'est elle qui détourne de ce qui est toujours par essence en deçà des mots, la vérité.

Il y a dans le projet des sciences humaines une ambivalence, un choix insurmontable. D'une part, un désir d'exactitude qui ne pourrait être atteint que par la voie d'une langue abstraite, transparente, formalisable. De l'autre, un secret honteux, toujours liée à cette langue qui ne cesse de le troubler, langue opaque, jamais tout à fait univoque, jamais contrôlable, toujours fuyante, agissant à l'insu de celui qui en use, dans le silence de sa forme. Voilà bien ce que le scientifique voudrait neutraliser. Sa visée est de polir le langage. Il faudrait en arriver « au point que, désarmé de toute singularité propre, purifié de ses accidents et des ses impropriétés – comme s'ils n'appartenaient point à son essence –, il [le langage] puisse devenir le reflet exact, le double méticuleux, le miroir sans buée d'une connaissance qui, elle, n'est pas verbale »²⁴. La recherche passe par le déni de la nécessaire médiation du savoir par l'entremise du langage. D'où la tentative répétée de supprimer les opacités inhérentes à sa forme communicationnelle. Ce refoulement est aussi un aveu d'impuissance du scientifique, jonglant avec une langue naturelle qui finit toujours par se retourner contre lui.

Une distinction s'opère entre deux postures possibles : celle d'une langue dont la rigueur rime souvent avec aridité, et qui cherche par là à toucher ce qui n'est plus du domaine de la langue mais d'une positivité extérieure; et, une recherche à travers les opacités mêmes de la langue qui, plutôt que de sortir de cet univers incertain, explore à travers elles des vérités silencieuses, latentes. Cette deuxième voie sera celle de la littérature selon Schwob qui, en interrogeant sa propre matière, se trouvera à remettre en cause la transparence du discours scientifique. Mais l'heure n'est pas encore tout à fait à cette posture critique de la littérature. Ou du moins ne lui en laisse-t-on pas la place. En vérité, la littérature perd des plumes dans les milieux universitaires, cède le pas à l'histoire qui devient le véritable pilier

²⁴ FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002, [1966], p. 309.

de la renaissance de l'Université. Par un saisissant retour des choses, cette discipline qui, jusqu'à Michelet, avait été considérée comme une branche de la littérature, devient sous la III^e République reine des sciences et se désolidarise de son passé.

C'est ce à quoi Gustave Lanson répond par la voie de l'histoire littéraire. Face à la menace pressante de la disparition des études littéraires, il établit un programme qui, en se mettant sous l'égide de la science historique, parvient à résister à son effacement. Conscient du soupçon planant sur la matière littéraire, il cherche à produire à son sujet un discours de savoir qui lui redonnerait sa légitimité. Ainsi s'arme-t-il d'une méthode reconnue, la philologie, qui lui permet d'aborder le texte dans un rapport dialogique avec la société de son temps. Les conditions historiques de production jettent un éclairage sur l'œuvre comme phénomène social. Ce regard vise à dépasser la subjectivité du commentaire critique dans le jugement d'une œuvre, de manière à produire un savoir objectif : « Notre métier ne vaut que par l'effacement de notre personne »²⁵. Un idéal de transparence se lit dans la posture du professeur qui se soumet à une méthode inédite dans les études littéraires. Le pari de Lanson est celui de produire un discours sur la littérature qui n'en ferait pas lui-même partie. C'est ce qu'Antoine Compagnon, cherchant à rendre justice au pédagogue mal-aimé, explique :

Il reste encore à séparer littérature et littérature, à faire que le discours sur la littérature ne soit plus lui-même un genre littéraire, comme il vient d'arriver à l'histoire, soit à dégager l'histoire littéraire de la littérature et la constituer en discipline, quitte à la rattacher du coup à l'histoire, à l'y « soumettre », à l'y « réduire », ainsi qu'on le reprochera vite à Lanson.²⁶

La survie des études littéraires passe paradoxalement par un certain déni de la dimension littéraire du discours. Lanson se fait un devoir de résister à la séduction formelle. Comme si, afin de conserver l'héritage de la tradition littéraire, il avait fallu que la discipline s'en détourne en partie.

Voilà bien ce qu'un Agathon ne saura digérer. Ce dernier perçoit dans ce retrait du critique face à son objet une aberration. Une véritable lecture permettrait face à une œuvre d'« en pénétrer le sens, en apprécier le contenu avec le désir d'y trouver un profit, un

²⁵ COMPAGNON, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

accroissement de vie intérieure, un excitant spirituel, quelque idée neuve qui soit pour notre méditation un point de départ »²⁷. L'auteur de *L'esprit de la nouvelle Sorbonne* critique les limites imposées d'elles-mêmes par une science s'aveuglant sur la spécificité propre de son objet, c'est-à-dire son indocilité, sa capacité de toujours échapper à un sens propre et à fournir un foisonnement d'idées jusque-là sommeillantes. Mais encore, la crainte ici énoncée est aussi celle de voir le texte disparaître sous un arsenal méthodique asséchant.

Critique judicieuse mais qui ne s'avère peut-être pas tout à fait juste. Car Lanson ne cessera de répéter qu'«[i]l y aura toujours dans nos études une part fatale et légitime d'impressionnisme »²⁸. L'histoire littéraire est une discipline plus complexe que ce que ses objecteurs voudraient en dire. Elle passe en fait par un nécessaire compromis entre, d'une part, un contexte de redéfinition des discours de savoir dans une situation de démocratisation de la culture et, d'autre part, une conscience de la particularité de son objet.

Historiciste, tout ensemble, et positiviste, Lanson certainement repense les œuvres dans l'histoire, et à partir d'une méthode en effet soucieuse d'érudition et de faits vrais; mais ce que cette désignation cependant nous dit mal, alors que la nouveauté de sa doctrine largement s'y resserre, c'est que l'ambition de son étude est préjudiciellement le *texte* dont le tournant du siècle affirme l'entrée en force dans le champ des études littéraires, et dont il assure la refondation comme objet d'analyse.²⁹

Ainsi, le terme d'histoire littéraire est toujours à prendre avec certaines nuances, ce que la plupart de ses critiques ne feront pas. À cet égard, la véhémence pamphlétaire d'Agathon signale plutôt un cri de détresse face à l'émergence d'une culture démocratique. On pourrait aussi citer l'alarme que sonne Mallarmé réagissant à l'enseignement généralisé de la poésie : « comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science ».³⁰ La crainte de voir une méthode universelle de lecture plaquée sur les textes provoque une multitude de répliques visant à protéger une culture individualiste et aristocratique. La littérature, on ne cessera de le répéter, émane et s'adresse à des individus

²⁷ MASSIS, Henri, *L'esprit de la nouvelle Sorbonne. La crise de la culture classique. La crise du français*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 29.

²⁸ COMPAGNON, *op. cit.*, p. 54.

²⁹ JARRETY, Michel, *La critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1998, pp. 9-10.

³⁰ MALLARMÉ, Stéphane, « Hérésies artistiques. L'art pour tous », dans *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, p. 72.

d'exception, elle ne relève pas de lois. Le compromis de Lanson n'a rien pour plaire à ceux qui se revendiquent d'une définition forte de l'art surclassant l'empirisme scientifique.

C'est dire combien la situation de la littérature est critique. Marginalisée par le nouveau discours des sciences humaines, elle peine à se faire valoir au sein de l'institution universitaire. La discipline qui l'endosse, l'histoire littéraire, cherche justement à ne pas se confondre avec son objet, la littérature. C'est là son malheur. En élaborant un discours cherchant à la rescaper d'un péril imminent, Lanson en vient à trahir, selon les artistes, les principes même de l'art qu'il voudrait défendre. En vérité, au cœur de cette conjoncture tendue, c'est la question de la langue qui crée malaise. Les modèles scientifiques qui s'imposent mettent au programme une vision de la langue s'effaçant devant la probité des faits; c'est l'utopie théorique d'un monde perçu comme livre ouvert et se donnant à lire dans un langage universel : le positivisme. C'est de ce côté de la barricade que se trouve rangée l'histoire littéraire. Malgré sa volonté de nuancer l'application des méthodes pour laisser une part de subjectivité, elle est généralement perçue au sein des milieux littéraires comme une expression stérile. La réponse efficace demeure encore à produire. On la trouvera avec l'essai littéraire, qui cherchera à faire du style un enjeu de la pensée. Avec Schwob, la langue, à travers ses opacités, sa mémoire, mais aussi sa capacité à produire des images, donnera lieu à l'expression d'une pensée dynamique et mobile. La forme de l'écriture relèvera d'une vision du monde.

1.3. Le langage de la différence littéraire

Une angoisse se profile lentement sur le terrain du langage. Angoisse double en fait. Il y a d'abord celle des sciences humaines qui ne savent que faire de ce pli de la langue ombrageant le domaine des empiricités. Et puis, sur l'autre versant de cette difficile relation de la science et du style, la crainte de voir la littérature s'assécher devant l'aridité d'un discours de documentaliste. La littérature se trouve dans une certaine impasse. Affaiblie par l'émergence d'un discours austère ne reconnaissant en elle qu'une forme vouée à la désuétude, elle ne parvient à maintenir sa place dans les instances académiques que par un

compromis. Le travail de sauvetage de Lanson doit constamment passer par une ruse, la littérature se légitimant par la tutelle d'un discours plus certain, l'histoire. Face à cette situation critique, la réponse prendra plus souvent qu'autrement la forme d'une vibrante mélancolie. Le regard porté sur le passé figure alors comme contre-modèle à une situation intenable. Qu'on prenne à titre d'exemple *La théorie du roman* de Lukacs. Bien qu'appartenant à un contexte institutionnel différent de celui de la France et que ses œuvres ne répondent pas des mêmes impulsions que celles de Lanson, Lukacs propose tout de même un point de vue critique de la modernité et sur l'euphorie positiviste qui l'accompagne. Sa réflexion peut donc servir d'exemple phare, figurant comme une réaction typique à la situation critique de la littérature au tournant de la fin des XIX^e et XX^e siècles. La modernité se teinte ici d'une forte connotation négative en s'arrimant à la fracture du ciment social et à une perte généralisée des repères. Le héros du roman pour Lukacs est un personnage déchiré entre son idéal et l'impossibilité de sa réalisation. Son parcours se caractérise par un processus de désillusion : les mots peinent à atteindre leurs cibles, ils se désubstantialisent pour ne devenir que coquilles vides. Rien à voir avec le temps regretté de l'épopée : « Bienheureux les temps qui peuvent lire dans le ciel étoilé la carte des voies qui leur sont ouvertes et qu'ils ont à suivre! Bienheureux les temps dont les voies sont éclairées par la lumière des étoiles! »³¹ La lecture des signes du monde, autrefois immédiate, apparaît dorénavant impossible. Une fracture s'est produite qui empêche de faire sens de son expérience. « Le ciel étoilé de Kant ne brille plus que dans la sombre nuit de la pure connaissance; il n'éclaire plus le sentier d'aucun voyageur solitaire et, dans le monde nouveau, être homme, c'est être seul »³². Contrairement à l'expérience antique, la lumière spatiale, démystifiée par le regard investigateur du savant, n'est plus porteuse d'une vérité transcendante. L'éclairage hérité des Lumières prend une teinte mâte. La dispersion des illusions cosmogoniques, aussi libératrice puisse-t-elle être, a son pendant négatif. La percée scientifique vient en effet fragmenter la vision d'un monde autrefois uni, laissant un douloureux sentiment de solitude. L'homme face aux étoiles n'est plus tant face à un destin qu'à un scintillement fané. Une lueur distante. Une lueur morte. La mélancolie de Lukacs

³¹ LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, France, Gallimard, coll. « Tel », 2005, [1916], p. 19.

³² *Ibid.*, p. 28.

l'amène à soumettre à l'avenir le projet du dépassement de la fragmentation du monde. Il vise à renouer avec une nouvelle totalité historique.

À ce projet de synthèse, toute une filiation d'écrivains à laquelle appartient Marcel Schwob, répond d'une autre volonté. Plutôt que de chercher à résoudre les contradictions qui leur sont imposées, ils vont travailler à les accentuer : la production artistique se met au service d'un langage de la différence. Interrogé sur la littérature de son temps, Mallarmé répond que « dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif »³³. La nouvelle forme de l'art se fonde sur une esthétique de l'inachèvement. C'est suivant ce désir d'ouverture que le naturalisme est pris à partie et présenté comme le pôle négatif d'une littérature se cherchant de nouvelles avenues. Alors que le réalisme zolien avait cherché à présenter un tableau global de la société, le nouveau contexte social et discursif invite à une autre écriture. Pendant que « la science découvre la généralité extensive; l'art doit faire sentir la généralité intensive »³⁴. Schwob émet un mot d'ordre qui ne cesse de réapparaître à travers les pages de *Spicilège*. La langue s'y donne comme matière dense que la littérature doit creuser afin de produire un écart. L'art dont traite Schwob a pour fonction de rendre compte de perpétuelles différences. Une distance s'y trace par rapport à la science mais aussi par rapport à une réalité trop souvent survolée superficiellement. L'importance est mise sur le détail : Schwob voudrait donner lieu à une « science du tégument d'une foliole, des filaments d'une cellule, de la courbure d'une veine, de la manie d'une habitude, des crochets d'un caractère »³⁵. L'essai schwobien s'impose la création d'une science encore inconnue mais vouée à la quête de particularités toujours plus fines. Il vise à produire un savoir nouveau en s'accaparant des instruments qui seront propres à la littérature et à l'art.

Dans « La différence et la ressemblance », Schwob oppose les discours de la science à ceux de l'art. Pour ce faire, il donne la parole à un « visiteur supérieur » venu d'un autre monde et à qui serait accordées « la vue bornée d'un artiste en même temps que la généralisation d'un savant »³⁶. Celui-ci, endossant d'abord l'uniforme du scientifique, sert

³³ Stéphane Mallarmé répondant à l'« Enquête sur l'évolution littéraire » de Jules Huret. Cité dans RAIMOND, Michel, *op. cit.*, p. 87.

³⁴ SCHWOB, Marcel, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 132.

³⁵ *Id.*, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 162.

³⁶ *Id.*, « La différence et la ressemblance », *op. cit.*, p. 146.

une vaste leçon de relativisme historique, ne différenciant guère « le char de guerre du roi Agamemnôn et un fiacre de la Compagnie des Petites-Voitures »³⁷. Le discours de l'évolutionnisme social est mis à mal, le visiteur y allant même d'une comparaison assassine entre la société humaine et celle des monères.³⁸ Tout se nivelle sous l'œil du scientifique. Mais comme pour contrebalancer son propre raisonnement, le personnage invite par la suite à retourner cette logique de la continuité afin de mieux donner à apprécier « le rôle des éléments dans vos associations »³⁹. Le point de vue de l'artiste donne une attention particulière aux détails, il scinde la formule pour s'attarder sur ces parties. L'essai distingue deux visions concurrentes appelées à se compléter. Pendant que la science cherche à rendre compte de réalités englobantes, la littérature doit s'attaquer à l'atomisation des formules : « Ainsi que dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur »⁴⁰. Puisant dans les failles d'un modèle généraliste, Marcel Schwob cherche en ce sens à soulever ce qui était demeuré jusque-là lettre morte. Son travail fait ressortir ce qui fourmille dans les interstices du regard totalisant. « Imaginez que la ressemblance est le langage intellectuel des différences, que les différences sont le langage sensible de la ressemblance. »⁴¹ La posture critique du savant, en retrait du phénomène, néglige les détails de la réalité sensible. Elle lui fait perdre de vue les singularités propres à chaque objet. Schwob cherche à éveiller la part vivante du langage. Sous les mots grouille une vie singulière qui diffère toujours de ce à quoi un regard positiviste voudrait les restreindre. « Les différences sont le langage sensible de la ressemblance » : la littérature doit donner à penser ce qui se trame sous ses apparences, elle doit faire surgir le multiple et la différence de l'identique. L'usage du langage se retourne ici sur lui-même. Plutôt que de donner à voir une image du monde, il fait la lumière sur la

³⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁸ « Votre congrégation en cités, provinces et nations n'a donc rien de bien spécialisé; car les monères, qui sont les plus simples des êtres faits de protoplasma, n'ont pas d'autres habitudes. Et ces monères entretiennent une grande justice dans la distribution de leur nourriture. Tout ce que mange l'une d'elle est également réparti entre les autres. Lorsqu'une monère est lassée de la colonie, il lui suffit de couper les filaments qui la réunissait à son peuple. Les autres individus ne la poursuivent et ne la punissent jamais. Elle va flotter vers des eaux nouvelles, parmi les monères libres que vos savants nomment, je crois, saprophytes. Je respecte infiniment ces vénérables monères, dont l'organisation primitive réalise le type de la vie parfaite en société. » *Ibid.*, pp. 147-148.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 146.

⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

mystification qui lui est propre, celle d'une image toujours fausse et qui masque une réalité fuyante, qu'aucun mot n'arrivera jamais pleinement à saisir. « Sachez que tout en ce monde n'est que signe, et signes de signes. »⁴² À travers une mise en question du langage dans sa forme littéraire s'engage un dialogue où chaque signe, chaque mot, se met à distance de ce à quoi il devrait se référer. Telle est, selon le jugement schwobien, la faillite d'une littérature naturaliste qui s'était refusée à elle-même en voulant épouser les contours de la science. En cherchant à atteindre une réalité positive par les voies de la représentation littéraire, elle oubliait ce qui est au fondement de tout art langagier, l'autonomie propre de la matière verbale.

C'est ce monde, celui d'une langue obscure et qui ne s'attache jamais complètement à la réalité qu'elle devait soutenir, que Schwob saisit. Non pas pour se complaire dans un jeu de résonances strictement symboliques, mais pour libérer ce qui demeurerait emprisonné en elle, la vie. Schwob creuse les fondements de la culture pour en dégager ce qu'on y avait oublié. Sa conception du langage comme espace arbitraire d'où dériverait une fausse impression de vérité est contemporaine de celle de Nietzsche pour qui « [s]eule sa faculté d'oubli peut conduire l'homme à s'imaginer qu'il possède une "vérité" »⁴³. Pour le philosophe allemand, la généalogie de la langue passe par la fable d'une communauté usant d'un « art de la dissimulation » afin de faire valoir une grandeur mensongère. Toute l'histoire humaine ne serait que celle d'un détournement de vérité, la faiblesse réelle de l'homme se faisant passer, par une perpétuelle suite de roublardises, pour une force. Et c'est à travers une « législation du langage » que se serait scellée cette supercherie, un pacte social venant fixer à jamais la valeur des mots et départageant du coup le vrai du faux.

Qu'est-ce donc que la vérité? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de corrélations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement amplifiées, transposées, enjolivées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple stables, canoniques et obligatoires : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et vidées de

⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. Nils Gascuel, Arles [France], Actes sud, 1997[1873], p. 12.

leur force sensible, des pièces de monnaie dont l'effigie s'est effacée et qui ne comptent plus comme monnaie mais comme métal.⁴⁴

Né d'une relation toujours particulière à la réalité, le langage ainsi conçu est pensé en terme de témoignage incertain d'une expérience mobile. Chaque mot serait porteur d'un mouvement, ferait part d'une certaine précarité, d'une sensation éphémère; le mot ne pourrait dès lors qu'évoquer une réalité fuyante. Il donnerait à sentir plus qu'il ne démontrerait. Tout langage ne pourrait qu'être poétique, ou « rhétorique », jouant sur le registre d'un « donner à croire » plus que sur la réalité elle-même. Ce n'est qu'à travers l'oubli de cette dimension éminemment subjective, fragile interprétation du monde, que le langage chercherait à asseoir sa véridicité, c'est-à-dire son usage positif, aveuglé à la différence inhérente au réel.

Schwob poursuit la réflexion nietzschéenne en faisant valoir que les signes dont use la langue camouflent en vérité une incapacité à saisir réellement les objets auxquels ils se réfèrent. Le langage est un univers d'illusions. La « législation » qui s'y opère témoigne d'un partage des pouvoirs sur lequel le littéraire braque ses projecteurs. Du coup, il mine la prétention cognitive des sciences, qui ne peut jamais être que partielle.

Comme les masques sont le signe qu'il y a des visages, les mots sont le signe qu'il y a des choses. Et ces choses sont des signes de l'incompréhensible. Nos sens perfectionnés nous permettent de les disjoindre et notre raisonnement les calcule sous une forme continue, sans doute parce que notre grossière organisation centralisatrice est une sorte de symbole de la faculté d'unir du Centre Système.⁴⁵

La volonté d'assimilation du multiple sous le signe du même prend la forme chez Schwob d'une tentative d'organisation centralisée du monde. C'est là l'originalité de son regard. Alors que chez un Lukacs par exemple, la mélancolie ira dans le sens d'un combat en vue de retrouver une totalité perdue, fragmentée par l'expérience de vie moderne, Schwob cherche quant à lui à renouer avec une réalité éclatée que le regard scientifique tend au contraire à uniformiser. La littérature doit faire place au discontinu et elle y parvient en appelant à la sensibilité de l'artiste. Les sens décomposent ce que la raison cherche à lier. Ils atomisent la réalité en une infinité de particules indéchiffrables. Le travail de l'essai schwobien sur la langue donne à penser une perpétuelle différence de la réalité à elle-même. Il ouvre le monde

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴⁵ SCHWOB, « La différence et la ressemblance », *op. cit.*, p. 150.

à l'inconnu qui est au cœur même du projet scientifique mais qui s'y laisse ignorer. Un doute est soulevé quant à l'entreprise empirique. Fondée sur l'oubli généralisé d'infimes tremblements des particules, les sciences ne peuvent jamais qu'établir des vérités approximatives. La littérature et, plus spécifiquement, l'essai troublent l'ordre des savoirs.

1.4. Le retournement littéraire de la science

Suite à la crise qui touche à la légitimité de la littérature, le grand rêve de la réconciliation du savoir et de l'art trouvera plusieurs lieux d'expression. Le jeune Lukacs d'avant la rencontre avec le marxisme fera de l'essai l'espace possible d'une telle retrouvaille. Dans sa « Lettre à Léo Popper sur la forme de l'essai », texte incontournable pour quiconque s'intéresse à la question de l'essai moderne, il formule l'hypothèse selon laquelle l'essai parviendrait à un type supérieur de savoir. Contrairement au travail de la science qui présente « des faits et leur enchaînement », la forme de l'essai veillerait à s'attacher à « des âmes et des destins ».⁴⁶ D'un côté, les progrès de la science travailleraient à rendre désuet l'œuvre des prédécesseurs alors que de l'autre, l'essai cultiverait plutôt une réserve de mémoire constituée de savoirs à chaque fois singuliers. L'essai consisterait dans la juste synthèse de la sensibilité artistique et de la métaphysique. Il permettrait, dans une vision euphorique, la réunion du beau et du vrai. Pour illustrer son propos, Lukacs fait appel au rôle qu'a pu jouer Socrate dans l'œuvre de Platon. Le personnage incarnerait pour le philosophe grec l'esprit de la métaphysique, il donnerait « forme à son mythe », chair à sa pensée.⁴⁷ Le concept rencontrerait enfin l'affect.

Les entretiens rapportés dans *Un Hollandais à Paris en 1891* font voir un Marcel Schwob imprégné d'un imaginaire semblable. On y entend le jeune auteur faire l'éloge de Verlaine comme d'un poète remarquable ayant su tirer de son expérience de vie une expression transcendant les limites de sa personne. Et Schwob de s'emporter : « Pour moi,

⁴⁶ LUKACS, George, « Lettre à Léo Popper concernant la forme de l'essai », dans *L'âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974 [1911], p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

non seulement il a le masque de Socrate; mais c'est Socrate lui-même. »⁴⁸ La rencontre du poète et du philosophe fait coïncider la métaphysique de l'un avec l'art de l'autre. Dans ce mouvement, Schwob s'approprie une figure et lui insufflé un sens nouveau. Il fabrique une image complexe, espace de conjugaison de la philosophie et de la poésie; une image remplie d'espoir et qui aspire à sa consolidation. Mais le lien entre les deux univers de l'art et de la science est bien ténu. En vérité, Schwob se fait beaucoup moins enthousiaste que le philosophe hongrois en ce qui a trait à la capacité de synthèse de l'essai. Chez lui, le rapport à la science prend plutôt la forme d'un moyen d'entraînement de l'imaginaire. La littérature envahit des territoires étrangers et détourne le répertoire de la connaissance vers de nouvelles finalités. La subjectivité de l'auteur s'y exprime par une activité de réappropriation.

Les textes qui composent *Spicilège* relèvent d'une double figure où le plaisir de la littérature côtoie l'érudition de l'auteur. On y trouve d'étonnantes tentatives d'intégrations de discours de savoir dans le champ littéraire. Ainsi en est-il de « La terreur et la pitié ». L'auteur y fait état des tendances historiques des arts de la fiction. Tout pourrait donner à croire qu'on se trouve face à un traité sur l'art littéraire et ses procédés. Mais de ce qui ne semble être qu'un simple état des lieux, le texte s'éloigne tranquillement pour verser dans le manifeste en appelant à la réalisation prochaine du « roman des crises du monde ». ⁴⁹ Schwob, qui décèle une alternance entre deux formes possibles de récit, le « drame implexe » et le « drame complexe », prend position pour le premier. Il opte ainsi pour une narration fonctionnant par jeux de symétrie et se concentrant sur des moments de crise, plutôt que de se laisser emporter par le courant dominant de son époque, soit une diégèse linéaire cherchant à reproduire l'événementiel du quotidien.

Alors la science du XIX^e siècle, qui devenait géante, se mit à envahir tout. L'art se fit biologique et psychologique. Il devait prendre ces deux formes positives, puisque Kant avait tué la métaphysique. Il devait prendre une apparence d'érudition. Le XIX^e siècle est gouverné par la naissance de la chimie, de la médecine et de la psychologie, comme le XVI^e est mené par la Renaissance de Rome et d'Athènes. Le désir d'entasser les faits

⁴⁸ BYVANCK, Willem Geertrud Cornelis, *Un Hollandais à Paris en 1891: sensations de littérature et d'art*, Paris, Perin et cie, 1892, p. 302.

⁴⁹ SCHWOB, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 136.

singuliers et archéologiques y est remplacé par l'aspiration vers les méthodes de liaison et de généralisation.⁵⁰

Schwob fait le récit d'une époque, le XIX^e siècle, qui aurait tourné le dos au passé et à un certain regard sur le monde. L'héritage culturel de la Renaissance, elle-même imprégnée d'une mémoire antique, est emporté par le raz-de-marée de la science moderne. Le ton est à la nécessité, le verbe qui articule l'action est celui du devoir. Schwob ne se laisse pas prendre au jeu de son temps pour autant. Plutôt, il cherche et trouve le moyen de se dégager de l'étau historique. En illustrant son époque par l'entremise d'une narration conjuguée à l'imparfait, Schwob jette une distance entre elle et lui. Le procédé littéraire permet ainsi la production d'un regard critique. Plus précisément, l'auteur vient créer des discontinuités là où la volonté scientifique prône la « liaison », ainsi que s'y applique le naturalisme, école littéraire dominante et adversaire déclarée de Schwob. Pour faire contrepoids à l'hégémonie du discours scientifique dominant, il s'appuie sur une méthode alternative, l'archéologie, que Schwob considère dans une perspective porteuse d'un savoir-faire. L'archéologie qui inspire l'artiste est une science rêvée permettant l'expression d'une sensibilité raffinée. L'accent qui s'y pose sur le détail permet l'articulation d'une différence et d'un déplacement dans le temps. Le détail se fait lieu de projection, il ouvre la voie à un voyage affabulatoire.

L'essai dégage les cadres d'un idéal littéraire et se porte au secours du savoir qui lui est propre. Ainsi, bien qu'il répugne à la logique déterministe du réalisme zolien, l'auteur de *Spicilège* se tourne bel et bien vers la science. Mais cette science est chaque fois subvertie par l'imaginaire de l'artiste. Prenons l'exemple suivant : « Or les émotions ne sont pas continues; elles ont un point extrême et un point mort. Le cœur éprouve, au moral, une systole et une diastole, une période de contraction, une période de relâchement. »⁵¹ Le répertoire des connaissances biologiques devient une matière à métaphoriser. Le cœur, espace métonymique par excellence que la science risque de réduire à un simple appareillage mécanique, retrouve dans chacun de ses mouvements un sens dépassant l'explication utilitaire. Schwob s'approprie un discours de savoir et le mobilise à des fins qui lui sont étrangères. La décomposition en moments séparés des battements du cœur lui permet de faire état de sa propre thèse sur le roman à venir, un roman d'aventure. Contraction et relâchement : le livre

⁵⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

qui fait l'objet d'une quête doit passer par différents états de vitesse; jeu sur le temps qui permet aussi de penser une sortie hors de lui. La concentration sur un élément, une singularité, et le déploiement de celle-ci déforment la linéarité et le continu du fil narratif. Ils créent des saillies. Le projet du roman d'aventure cherche à s'établir sur une trame constituée d'images, espaces de condensation de sens. Ce procédé, Marielle Macé le reconnaît aussi dans la poétique de l'essai. L'essayiste selon elle travaille à la formation de capsules citables, de pensées par images devant créer forte impression sur le lecteur et ainsi, porter la pensée à circuler à travers le temps. En exergue de son ouvrage *Le temps de l'essai* se trouve d'ailleurs un mot éclairant de Walter Benjamin : « Certains rendent les choses transmissibles (tels les collectionneurs, natures conservatrices), d'autres rendent les situations exploitables, et pour ainsi dire citables : ce sont les caractères destructifs. »⁵² Cette pratique de la citation traduit un jeu de réappropriation et de subjectivisation des savoirs. Dans cet esprit, l'essai schwobien produit un rapport particulier au savoir, que l'on peut distinguer de la science. Alors que le discours institutionnalisé de la science est représenté dans *Spicilège* comme une expression stérile et figée, contraire à la mobilité de l'art, l'essayiste revendique un accès au savoir qui passe par sa subversion. Plutôt que de se ranger sous l'autorité du discours scientifique, la littérature travaille à son détournement. On en trouvera l'exemple le plus probant dans les mots qu'il utilise pour traiter de la spécificité de l'auteur de *L'Égoïste* : « de même que le calculateur Jacques Inaudi ne se sert pas des chiffres pour son travail mental, mais de symboles qui lui sont propres, M. Meredith ne pense ni en anglais ni en aucune langue connue : il pense en *meredith* ». ⁵³ Par l'essai, la littérature cesse de faire emprunt aux autres matières, elle les fait siennes. Elle parle dans une langue transgressant les frontières discursives qu'elle ramène à un fond commun.

La pratique essayistique répond donc d'une voix forte à la situation de fragilisation du discours littéraire. Loin de la subordination, elle se fraye un sentier dans les champs interdits du savoir et y arrache à son contexte une matière appelée à se révéler sous de nouveaux contours. Benjamin, encore, parle de sa propre utilisation des citations comme « des bandits de grands chemin qui surgissent les armes à la main et dérobent au promeneur

⁵² Dans MACÉ, Marielle, *op. cit.*, p. 5.

⁵³ SCHWOB, « George Meredith », *op. cit.*, p. 87.

nonchalant ses convictions »⁵⁴. L'image n'aurait certes pas déplu au biographe de Villon le coquillard. Chez Schwob, la rencontre de la littérature et du savoir passe par un détournement profitant à l'affirmation d'une écriture à venir. *Spicilège* désarticule la pensée d'un temps qui fait bloc pour y introduire une part d'étrangeté. Le sérieux de la science est subverti par l'imaginaire qui s'y projette. Le projet d'exclusivité du discours scientifique, qui se voudrait seul tenancier d'une langue sans équivoque, est mis à mal par l'œuvre destructrice de l'essai décontextualisant les concepts savants pour les intégrer dans un jeu textuel élargissant leurs horizons. La littérature chez Schwob épaissit l'univers du langage et en fait un territoire susceptible d'offrir de multiples plongées.

1.5. Vie et mort de la langue littéraire

Pensée de la rupture, logique de l'exception, primauté de la singularité : Marcel Schwob voue un intérêt manifeste pour tout ce qui résiste à la transparence du discours scientifique. *Spicilège* investit divers territoires que la littérature ramène à elle-même, produisant un discours difficile à situer. La plupart des spécialistes de l'essai s'entendent à cet effet pour qualifier le genre au statut incertain de « bâtard »⁵⁵. Irène Langlet parle d'un « genre qui se dit (que l'on a dit) jalousement excentrique, marginal, ombrageux, dans ou de l'entre-deux, voire du no man's land »⁵⁶, alors que Frédérique Bernier y trouve une forme « [p]oreuse, limitrophe, occupant la périphérie du littéraire »⁵⁷. La difficulté à définir le registre discursif de l'essai en fait un genre éminemment proche de la définition que donne Jacques Rancière de la littérature moderne à partir de la rupture avec le régime classique des Belles-Lettres : « Elle est un dérèglement de l'ordre légitime du discours, de la manière dont il se distribue et distribue en même temps les corps dans une communauté ordonnée. »⁵⁸ Parole à

⁵⁴ Dans MACÉ, Marielle, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁵ BRAULT, Jacques, *Chemin faisant. Essais*, Montréal, Boréal, 1994, p. 202.

⁵⁶ LANGLET, Irène, « Marges de l'essai », dans FOREST, Philippe et Michelle SZKILNIK, *Théories des marges littéraires*, Nantes, Cécile Défaud, 2005, p. 181.

⁵⁷ BERNIER, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2004, p. 15.

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 125.

la fois muette et trop bavarde, l'essai mêle les discours et brouille les repères. Ce faisant, il tranche avec la langue assurée de la nouvelle élite universitaire, qu'il déstabilise. C'est pourquoi les tenants de la nouvelle méthode positiviste s'attachent à délégitimer le travail de l'essai : « Vu de la salle de cours, évalué par le jury de thèse, l'essayiste est un aimable amateur qui s'en va rejoindre le critique impressionniste dans la zone suspecte de la non scientificité. »⁵⁹ À l'inverse, il y a dans les mots de l'essayiste, une suspicion de ce langage positiviste qui ne se questionne pas sur sa nature. L'essai essaime, dit Starobinski, qui tire aussi de l'étymologie du mot sa propension à l'examen. Il grouille d'une vie piquée de curiosité, de doute, d'analyse. D'une vie qui se refuse à une catégorisation bornée et qui ne cesse de s'interroger sur elle-même. Là réside le différend entre l'essai et les sciences humaines. Alors que ces dernières font de la vie un objet d'étude dont la méthode exige une mise à distance, dans l'essai, c'est de la vie même de l'essayiste qu'émergent les questions. Le sujet est central, se déplaçant lui-même au rythme de ses propres interrogations.

La vitalité de l'essai chez Schwob s'exprime à travers celle de sa langue. L'univers langagier est, selon sa conception, organique. Il est fait de cycles, de vie et de mort. Aussi s'avère-t-il nécessaire d'insuffler aux mots l'élan vital nécessaire pour qu'ils ne s'éteignent pas en pleine phrase et se figent dans un sens arrêté. Car la vie des mots, leur mobilité, est à la source de ce qui rend possible une certaine expérience de la liberté. Schwob rêve d'une langue nomade qui se déroberait à toute tentative d'asseoir un sens unique. Une langue qui déjouerait le déterminisme scientifique mais qui ne serait pas non plus l'apanage exclusif de la littérature : une langue sans propriétaire. Dans une de ses « Notes sur Paris », il semble tout près de l'objectif lorsqu'il s'attarde à l'univers insaisissable de l'argot :

En argot, on fait sans cesse des révolutions; la plèbe est généralement au pouvoir; et la démagogie ne connaît d'autre loi que la lutte pour l'existence. Ici la conservation de la vie dépend d'une transformation continuelle. Les mots tombés dans la circulation courante sont démonétisés; ils constitueraient un danger pour ceux qui s'en servent. Le terme d'argot est un Protée insaisissable; vous le prononcez, il n'est déjà plus, il est mort, enterré, disparu. Qu'est-ce qu'un sergent-de-ville? C'est un *sergot*; non, c'est un *cogne*, non, c'est un *flique*; cela ne se dit plus *raille*; taratata, c'est la *pestaille*. Ce que

⁵⁹ STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai? », dans *Cahiers pour un temps. Jean Starobinski*, Paris, Centre George Pompidou, 1985, p. 187.

nous connaissons de l'argot, c'est ce qu'il a vomi. Il est pour la langue courante une sorte de métropole : c'est lui qui nous colonise.⁶⁰

L'argot devient pour Schwob un personnage caméléon, véritable maître de l'art du camouflage. Il subvertit les règles, ébranle la police, les ordres grammaticaux et politiques, se fait l'engin d'une révolution permanente qui ne laisse d'elle que les vestiges d'usages désuets. L'argot fonctionne par une économie de la pure dépense, s'opposant de fait à une langue académique fondée sur une logique conservatrice visant à la reproduction de ses usages. Paradoxalement, c'est seulement une fois épuisé, « mort, enterré, disparu », qu'un terme argotique parvient à être récupéré et introduit dans le code grammatical. Ainsi se trouve-t-on à user, en suivant le dictionnaire, d'une langue morte, à quoi s'oppose la vivacité de la langue verte. Jeux de mots, jeux de morts. Schwob, conscient de la dimension historique de la langue, ne pourra qu'établir un rapport dynamique à celle-ci. À travers son travail d'écrivain, il cherchera à ressusciter la mémoire d'une langue vagabondant son histoire en marge des législations grammaticales. L'écriture sera ici porteuse des traces de multiples individualités. Elle devra faire entendre, sous la forme immuable des mots, les dissonances de l'histoire, rappelant une perpétuelle différence à soi-même de la langue.

Avec son essai « Robert Louis Stevenson », Schwob cherche à rendre hommage à l'auteur trépassé de *L'île au trésor*. Le texte travaille à perpétuer une légende, c'est-à-dire à garder active la part d'imaginaire qui se dégage des romans de l'écrivain amateur de pirates. Réfléchissant aux techniques romanesques qui ont permis un tel plaisir de la littérature, Schwob identifie les « silences du récit » et la création par images comme pratiques interpellant le lecteur, suscitant son imaginaire et l'engageant à poursuivre de lui-même le fil suspendu de la narration. Aussi bien dire qu'une seconde voix est appelée à se mêler à celle du narrateur et à la prolonger. Si l'essai produit du « citable », selon l'expression de Benjamin, avec Stevenson, le roman doit ouvrir des béances appelant à l'investissement du lecteur. Et Schwob, en lecteur et essayiste aguerri, produit avec son texte un hommage empruntant aux procédés du romancier. L'essai propose des images, lieux forts de la pensée, qui, en marquant l'imaginaire du lecteur, permettent une prolongation de la réflexion. Parlant d'un auteur mort, Schwob choisit donc de produire un tableau où ce serait l'institution

⁶⁰ SCHWOB, « Notes sur Paris : l'argot », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 853.

littéraire contemporaine qui se trouverait endeuillée. Dans cette perspective, la langue elle-même se trouverait menacée du spectre de la mort, auquel seul un travail de mémoire permettrait de répliquer.

On pourrait caractériser la différence de l'ancien régime en littérature et de nos temps modernes par le mouvement inverse du style et de l'orthographe. Il nous paraît que tous les écrivains du XV^e et du XVI^e siècle usaient d'une langue admirable, alors qu'ils écrivaient les mots chacun à leur manière, sans se soucier de leur forme. Aujourd'hui que les mots sont fixés et rigides, vêtus de toutes leurs lettres, corrects et polis, dans leur orthographe immuable comme des invités de soirée, ils ont perdu leur individualisme de couleur. Les gens s'habillaient d'étoffes différentes : maintenant les mots, comme les gens sont habillés de noir. On ne les distingue plus beaucoup. Mais ils sont correctement orthographiés. Les langues, comme les peuples, parviennent à une organisation sociale raffinée où on a banni les bariolages indécents.⁶¹

Les mots de noir vêtus se rappellent à leurs divers habillements du passé. Par ce souvenir, ce sont aussi des voix individuelles qui sont appelées à se faire entendre. L'écriture littéraire doit se faire témoignage d'une polyphonie des âges. Elle porte le murmure d'une histoire passée et que seule une sensibilité artistique peut encore sauver. Là tient le projet de Schwob, dans une mémoire héritière, appelant certes à une lecture de l'histoire, mais avec l'attention d'un cœur touché, atteint, affilié. La langue chez Schwob conserve une mémoire de ce qu'elle a déjà été. Les mots sont chargés de subjectivité, de teintes particulières et du souvenir de quelque accent. Il s'agit, pour l'essayiste, de faire revivre ce qui sommeille en eux, de les rappeler à leur trésor par l'entremise d'une histoire ouverte. L'essai soumet des pistes, suggère des possibles : ses mots sont à lire avec le souvenir à l'esprit.

L'incipit de « Robert Louis Stevenson » s'inscrit justement sous le signe de la remémoration. Mémoire toute spéciale, parmi laquelle celui qui se souvient ne cesse de circuler, se déplaçant à travers des mots mobiles, renvoyant constamment vers un ailleurs.

Je me souviens clairement de l'espèce d'émoi d'imagination où me jeta le premier livre de Stevenson que je lus. C'était *Treasure Island*. Je l'avais emporté pour un long voyage vers le Midi. Ma lecture commença sous la lumière tremblotante d'une lampe de chemin de fer. Les vitres du wagon se teignaient du rouge de l'aurore méridionale quand je m'éveillai du rêve de mon livre, comme Jim Hawkins, au glapisement du perroquet : « *Pieces of eight! Pieces of eight!* »⁶²

⁶¹ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », dans *Spicilege*, op. cit., p. 69.

⁶² *Ibid.*, p. 67.

La mémoire du livre déborde le strict cadre de la lecture, elle se transporte dans un décor fameux de lever du jour. L'impression du rapt, d'une identité volée par un monde imaginaire vient s'ancrer dans le vermeil du ciel. Stevenson a été cette lumière, ce mince filet dans la nuit qui s'est ouvert sur les grandeurs du matin. Ce soleil éclaire enfin l'arrivée d'un roman nouveau, tel que le réclamait « La terreur et la pitié ». Du crépuscule de la littérature contemporaine, on passe à sa renaissance. L'essai de Schwob établit ce passage cyclique de la mort à la vie.

Ce mouvement se trouve par ailleurs accentué par le décor sur lequel se situe le texte consacré à Stevenson. C'est à bord d'un wagon que Schwob situe son souvenir, dans un engin qui l'emporte, le pousse vers un ailleurs. Le transport ferroviaire fournit l'image permettant de comprendre ce que l'essai doit produire : la possibilité du langage de dégager une mémoire enivrante, de causer des changements de perspective, de rendre compte de l'épaisseur du monde. Marcel Schwob circule à travers cet espace aux multiples profondeurs. Le livre qu'il tient en main, qui est à la fois un rêve et qui sonne un éveil, prend aussi la forme d'un voyage. Il emporte. L'essai qui est consacré à son auteur avoue son impuissance à épuiser la richesse de l'œuvre. « Et ces quelques pages ne sont que l'essai d'explication que je me suis donnée des rêves que m'inspirèrent les images de *Treasure Island* par une radieuse nuit d'été. »⁶³ Ainsi se boucle le texte, en revenant à une impression première de fascination quasi onirique. Dans ce mouvement cyclique se profile un infini d'association d'idées. Malgré sa brièveté, le texte articule sa réflexion à travers une forme métonymique, où les images qui ont saisi Schwob le lecteur donnent lieu dans l'essai à d'autres images encore et dont la métaphore du transport, ici ferroviaire, rend au mieux le mouvement.

C'est d'ailleurs encore à bord d'un train qu'on retrouve Schwob en route vers la demeure de Georges Meredith. « Tandis que le train m'emportait assez lentement vers Dorking, je cherchais le mot caractéristique dans l'œuvre de George Meredith et la tendance générale de ses livres. »⁶⁴ La recherche du mot juste passe par une voie mobile. Le voyage physique fait écho à celui de l'esprit, qui cherche une langue propre à évoquer la singularité d'un monde. « Voyez-vous cet oiseau, me dit M. Meredith, il m'intéresse extraordinairement;

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁴ *Id.*, « George Meredith », *op. cit.*, p. 83.

tout le jour, il volète sans jamais se poser, sans jamais s'arrêter : nous l'appelons *swift* (martinet); et chaque fois que je le regarde, je pense que son mouvement éternel est semblable au mouvement inlassable de notre cerveau qui ne se pose et ne s'arrête jamais (*just like the flitting of the brain*). »⁶⁵ Si le travail de l'esprit est incessant, il faut en arriver à produire un langage qui provoque à son instar un même foisonnement d'idées. Une exigence poétique s'impose. L'expression d'une pensée vivante ne peut que s'arrimer aux usages de la métaphore, qui par étymologie, renvoie d'ailleurs à « transport ». Le texte est appelé à produire des images qui le débordent. Les mots doivent produire un ailleurs. Et c'est ce que Schwob, rapportant les propos de Meredith, cherche à faire, à travers une traduction qui laisse des traces de ses paroles premières. Chaque mot conserve la mémoire d'une voix, qui se tient à ses côtés. Chaque mot parle ainsi plus que lui-même, tend vers une altérité.

Invité à traiter de la métaphore caractéristique de son temps par Byvanck, Marcel Schwob évoque le mythe d'Ahasvérus, le Juif Errant⁶⁶. Contrairement au mythe du Fils prodigue, qui collait au siècle de Villon, ce personnage n'a plus de chez soi. Ainsi vaque-t-il, sans lieu fixe, à la manière d'un poème qui ferait de la dérive son espace sémantique. La quête d'une origine perdue à jamais, quête identitaire, quête langagière, force à un travail sur la forme où aucun sens définitif ne peut véritablement s'arrêter. Les mots qui traitent de la vie sont aussi appelés à la transcender. Ils doivent atteindre à un perpétuel état de suspension et provoquer une évocation du possible plutôt que du certain. Cette mobilité de la langue, qui est caractéristique des essais de *Spicilège*, permet à leur auteur d'établir le passage, à travers la mémoire des mots, de la vie à la mort. L'essai ouvre sur une altérité, un souvenir logé au creux d'une phrase comme une promesse engagée vers l'avenir. Telle est la propension des errances du langage que de donner accès à des territoires discursifs interdits, comme de penser un rapport à l'histoire en termes de mémoire et d'espérance. Le projet de *Spicilège* est fondé sur une conception de la langue comme univers opaque et indocile, mystérieux et aventurier. L'enjeu pour l'artiste n'y est pas tant de faire valoir un écart de la langue littéraire et de se satisfaire de ce sentiment de distinction, mais bien d'éclairer un impensé du discours scientifique. La littérature, chassée du champ des sciences, rappelle qu'elle a toujours partie liée, par l'entremise de la langue, à la communauté du savoir. Et cependant qu'elle établit ce

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 85-86.

⁶⁶ BYVANCK, *op. cit.*, p. 304.

lien, elle tire simultanément la langue, du côté du rêve cette fois, détournant les savoirs de la science au profit de la prolifération de possibilités métaphoriques. Cette dynamique de l'essai, cultivant l'art de la boutade face au sérieux du discours savant, permet de répondre à un sentiment d'étouffement ressenti par Schwob et sa génération. En ce sens, on peut considérer l'essai comme un tremplin permettant d'offrir des perspectives nouvelles à l'activité littéraire.

2. Le tremplin de l'essai

Le souci de la langue chez Marcel Schwob s'inscrit dans un contexte où s'affrontent diverses postures discursives. Alors que les sciences humaines, elles-mêmes partagées entre la tentation de la belle main et la rigueur d'une écriture univoque, imposent leur méthode à l'Université, délégitimant une tradition littéraire qui se revendiquait avec les humanités et la philosophie comme principal instrument de connaissance de la vie humaine, Schwob se fait le défenseur d'un autre rapport à la langue. La littérature, précarisée par l'avènement de nouveaux discours scientifiques auxquels s'est subordonnée l'école réaliste, est dans une situation critique. L'aridité du positivisme assèche l'imaginaire. Paradoxalement, c'est sur cette mince ligne de vie que Schwob dans ses essais appuie sa pensée afin d'ouvrir de nouvelles perspectives à son art.

Schwob cherche un équilibre entre deux voies apparemment antinomiques. Aux côtés des marques d'érudition, il appose la signature de l'artiste. L'essai liminaire de *Spicilège*, « François Villon », offre une illustration de son projet de sauvegarde de la littérature. L'auteur y manifeste à la fois une rigueur scientifique et un désir d'insuffler à l'institution littéraire une nouvelle vigueur. Du côté de l'enquête scientifique, il faut se rappeler que Villon est l'objet d'une étude soutenue par Schwob sa vie adulte durant. Par l'étude des fiches juridiques et autres documents d'archives, Schwob scrute d'abord l'œuvre et la vie du poète par l'entremise de la lentille historique. Celui à qui la carrière universitaire sera

refusée jusqu'à la dernière année de sa vie s'impose une discipline méthodique exemplaire. Avec les outils du linguiste et du philologue, il parvient à renouveler le portrait de celui qui écrivit le *Petit* et le *Grand Testament*. Il découvre entre autres que la langue du poète est celle de la bande de la Coquille, vaste réseau criminel usant d'un argot particulier lui permettant d'échapper aux services d'ordre. Mais cette ascèse érudite est accompagnée d'une volonté de se fondre dans un mystère insondable. Les premières lignes de l'essai en témoignent, où l'on retrouve un Villon à la « vie si mystérieusement compliquée »⁶⁷ et à la langue rapidement devenue « inintelligible »⁶⁸. La nébuleuse entourant la figure du poète devient pour l'essayiste un espace d'investissement. Là où l'histoire se tait, l'artiste déploie le pouvoir de son imaginaire.

L'essai offre un second souffle au discours littéraire à un moment où ses perspectives semblent moribondes. Entre l'érudition et l'imagination, il fait le pari d'une voie mitoyenne. Refusant l'exclusion réciproque de deux univers discursifs concurrents, il se revendique d'une écriture littéraire féconde, posant un regard critique sur les sciences humaines sans jamais les nier. Loin d'être désengagée ou ornementale, cette écriture veut faire des ambiguïtés de l'histoire, des béances du récit, un espace de pénétration visant à miner les certitudes. La littérature mobilise ainsi le doute et redynamise un savoir colmatant trop souvent ses brèches en usant de généralités.

La structure de *Spicilège* repose sur la figure pionnière de Villon, en qui s'incarne le projet, déjà ancien et pourtant toujours actuel, de rendre aux lettres leur charge vitale. Villon est pour Schwob le chantre d'un autre réalisme, qui permettrait de voir le monde différemment, de faire apparaître l'extraordinaire qui se cache sous le banal. À partir de son exemple, c'est la suite de l'aventure littéraire qui doit se poursuivre. C'est dire qu'à travers la place stratégique qu'il lui fait occuper dans son recueil, Schwob cherche à se projeter en Villon afin de légitimer sa propre quête.

⁶⁷ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 7.

2.1. *Renaître en Villon*

L'œuvre de Schwob foisonne d'exemples où le héros, séduit par la perspective d'une vie étrangère, s'embarque sur la route qui le mènera à lui-même. Les *Vies imaginaires* ne cessent de faire valoir les pouvoirs séduisant de la fiction qui détourne du cours régulier des jours et donne à rêver d'un ailleurs. Ainsi trouve-t-on Cratès qui décide de renier son ancienne existence, ravi à lui-même lors d'une tragédie d'Euripide et se sacrifiant en faveur d'un de ses personnages. Ailleurs, c'est Empédocle, figure unique au point de se faire « fils de lui-même, ainsi qu'il convient à un Dieu »⁶⁹. De même, l'énigmatique Monelle annonce : « je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n'a pas de nom »⁷⁰. La permutation identitaire, si chère à notre époque, trouve déjà chez l'écrivain du XIX^e siècle une expression positive, en ce qu'elle donne à penser la force agissante de l'imaginaire, force qui déçoit parfois en ne menant pas au port souhaité, mais qui ne manque pas d'atteindre au réel et de le modifier. Avec *Spicilège*, Schwob semble chercher à se soumettre au même processus de renaissance que celui qu'il fait subir à ses personnages de fiction. À travers Villon, il espère de même se donner « une manière de seconde existence »⁷¹, comme si le pacte offrait un appui à son projet de revitalisation de la littérature.

L'écriture de l'essai passe par un jeu de projection du sujet écrivant sur un objet qui cesse par là d'être étranger. Claire de Obaldia voit d'ailleurs dans ce processus d'appropriation une des dimensions essentielles de la démarche essayistique. « To essay, according to standard definitions, is to try out things and oneself in writing, or – from Lukacs perspective – to define and create oneself in the process of defining and creating the object at hand. »⁷² Le sujet qui écrit se renouvelle au contact de son objet. Il renaît à lui-même. Plutôt que de demeurer en retrait de son travail, il s'y mesure et s'y frotte jusqu'à l'éraflure. La réflexion de l'essayiste procède par contamination, elle porte sur un objet qu'elle construit. Marielle Macé parle d'une « subjectivation » de la réflexion.

⁶⁹ SCHWOB, « Empédocle. Dieu supposé », dans *Oeuvres, op. cit.*, p. 519.

⁷⁰ *Id.*, « Paroles de Monelle », *op. cit.*, p. 399.

⁷¹ SCHWOB, « François Villon », dans *Spicilège, op. cit.*, p. 18

⁷² DE OBALDIA, Claire, *The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay*, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press, 1995, p. 15.

Voilà l'attente générique la mieux partagée : l'essai comme subjectivation d'une réflexion, appropriation toute personnelle d'un savoir, prise de risque, adéquation entre un programme générique et la formulation de soi, de soi-même comme aucun autre. Le choix de l'essai exige que le sujet s'offre comme terrain d'expérience, dans un texte qui construit une relation idiosyncrasique entre une conscience et un objet, liée à l'évidence d'un thème qui s'offre à la pensée et à l'affirmation d'une subjectivité authentique, nécessité intérieure exemplifiée une fois pour toute par Montaigne.⁷³

Contrairement au discours des sciences humaines qui se met en place, le sujet écrivant ne cherche pas à s'effacer. Bien au contraire, c'est à travers lui que l'objet arrive à prendre forme. En ce sens, toute vérité devient subjective, prend la forme d'une construction, l'essayiste se soumettant à un travail d'analyse tout autant que d'invention. L'œuvre critique passe inévitablement par un processus de poétisation. Le « que sais-je? » de Montaigne est éloquent à cet égard. À travers la simplicité de la question, c'est tout l'édifice d'un savoir fondé sur une vérité objective qui est mis à mal. Le sujet qui s'interroge sur un objet et qui, à travers cette réflexion, en vient à retourner les questions contre sa propre personne, met en danger les paradigmes de la pensée positiviste. En questionnant le monde non plus à partir de présupposés théoriques, mais à partir de ses sens, de son expérience individuelle, il énonce une critique de sa propre autorité. Tout s'ébranle. L'appareil méthodique dont se targue l'élite universitaire dans sa démarche objective ne prend, au regard de l'essayiste, que la forme d'une création particulière. Aucune vérité ne peut s'affirmer de façon définitive et supérieure. Ou plutôt, ce n'est qu'à travers une relation pleinement consciente de sa dimension subjective qu'un rapport au savoir peut être engagé.

Ce rapport à la vérité établi, il n'est pas surprenant de constater que la construction du texte sur Villon se divise en trois temps donnant lieu à autant d'existences successives : après une brève introduction évoquant la mémoire du poète chez ses successeurs, on retrouve ses années de jeunesse (partie I), sa vie criminelle (partie II), puis ses dernières années de recueillement (partie III). Villon fait périodiquement peau neuve. Il incarne une volonté de renouveau dans laquelle Schwob se projette. La place qu'occupe la biographie comme amorce de *Spicilège* n'a rien d'anodin. Le récit de sa vie, qui accorde une place importante aux activités illicites du poète, donne à méditer des stratégies de survie de l'écrivain dans un contexte défavorable.

⁷³ MACÉ, *op. cit.*, p. 44.

Ainsi, la première partie du texte présente une figure complexe de Villon, à la fois convive des « gens de robe »⁷⁴ et fréquentant avec amusement certains gens des classes dangereuses, « ses relations avec eux lui cré[ant] une manière de seconde existence, obscure et basse, qui devait plaire à une nature déjà perverse »⁷⁵. Le tiraillement du personnage est à l'image de la situation dans laquelle baigne l'institution littéraire pour Schwob. On est tenté d'établir une correspondance entre le rapport délicat tenu par Villon entre les mondes de la justice et ceux de la criminalité, et d'autre part, avec l'ambivalence caractéristique de l'érudit confronté aux désirs de l'imagination littéraire. Le parallèle donne à présager de l'idée que se fait l'auteur de *Spicilège* du futur de son art et des modes de survie qui s'offrent à lui. C'est en bordure de terrain que doit s'organiser la vie littéraire, une vie précaire, limitée à un espace restreint et parsemée d'imprévus. Schwob se fait plus explicite quand il met en scène les événements qui contribueront à la naissance du poète. Après une rixe où il en vient à s'attaquer à un prêtre, Villon, arrêté, se trouve en fâcheuse position. Risquant la condamnation à mort, il use de ses relations pour transformer sa peine en simple bannissement. L'auteur, pour décrire ce moment pivot, en vient à son tour à occuper différents rôles, sautant de la chaise de l'historien à celle de l'écrivain. Ainsi, quand la documentation vient à manquer, le talent créateur prend la relève : « Nous ignorons comment cet appel fut plaidé, car les registres du Parlement ne le mentionnent pas. Mais on le prit en considération, et la peine de Villon fut transformée en bannissement. Il devait quitter Paris sur l'heure. Là, Villon se retrouva poète. »⁷⁶ Là où l'objet sombre dans l'indétermination, surgit l'écrivain, l'artiste, qui vit de ces brèches dans les lignes du passé, sur le suspens du pointillé. Schwob trouve dans la figure de Villon un lieu de projection de sa vision littéraire. À la fois vagabond et brigand, honni et gracié, toujours mystérieux, le poète est un marginal qui devient objet de fascination. Personnage historique mythifié, il porte le sceau d'une ambivalence caractéristique de la posture de Schwob lui-même.

Mais si Villon symbolise la situation critique de la littérature dans sa relation tendue avec l'ordre scientifique/juridique, il reste encore à définir ce que cette même imagination littéraire est apte à produire. Schwob cite un vers du *Testament* dans lequel le poète se

⁷⁴ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

projette parmi d'autres hommes condamnés à la potence. « Vous nous voiez cy atachez cinq, six »⁷⁷. Alors que les interprétations de ce vers avaient jusque-là considéré la liaison avec des compagnons réels de crime, Schwob montre que la solidarité du poète est soudée en réalité par des liens imaginaires avec d'illustres inconnus. Sa poétisation de la pendaison constitue un acte d'imagination où le poète met fin à une vie pour renaître sous une nouvelle forme : « L'effort littéraire est plus grand, et la vue de l'imagination plus forte. Villon se plaint au gibet avec les camarades que le hasard a accroché près de lui, pour des crimes bien différents. Et cependant il se sent lié à eux par une sorte de solidarité. Il semble qu'il n'ait commis qu'un acte de violence, et déjà il a éprouvé la fraternité du crime. »⁷⁸ À travers l'imaginaire, la possibilité d'une rencontre avec une communauté d'un autre ordre devient possible. En se liant au sort d'existences étrangères, Villon parvient à lui-même, c'est-à-dire à cette figure qui fit légende et qui, par la mémoire, demeure liée au sort des vivants. De la même manière, Schwob aspire à faire vivre la littérature en se projetant dans la vie du poète et en fictionnalisant les parts obscures de son histoire. L'essai se pose en tremplin permettant de se projeter vers un ailleurs.

La part de subjectivité caractéristique de l'essai offre à l'imaginaire littéraire un espace d'ancrage de choix. Alors que l'écrivain n'est plus le bienvenu dans les parages de la science, il peut encore soumettre sa réflexion aux marges de l'essai. C'est là, dans cet entre-deux suspect, qu'il parvient à redonner vie au passé et à inspirer au présent quelque raison d'espérer en son avenir. En tant que figure de projection, Villon est l'avatar d'une littérature résistant à son effacement en développant, par la ruse et la force de son imaginaire, des techniques de survie.

2.2. *Le jeu narratif dans « François Villon »*

Schwob donne une impulsion dramatique à l'essai. La narration qui se développe dans « François Villon » ne ménage pas les épisodes comiques, grâce auxquels le lecteur est

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

appelé à s'immerger dans le texte et à développer une lecture empathique. Le rire mène à un partage, produit une chaleur là où d'autres auraient voulu instaurer une distance. L'essai, Macé l'avait déjà remarqué en prenant l'exemple de Roger Caillois, contrebalance le sérieux du propos en donnant cours au jeu spéculatif de la fiction.⁷⁹ Le désir de la littérature, et plus encore, du romanesque⁸⁰, relèverait d'une posture mélancolique de l'essayiste pour qui l'impossibilité d'arriver à quelque certitude d'ordre empirique donnerait à rêver des pouvoirs de ravissement de la fiction : « L'accès au conte se fait en effet chez Caillois à l'occasion du thème de la mélancolie, et plus particulièrement, de la mélancolie créatrice. Le renoncement aux lumières du savoir légitime la fait naître. »⁸¹ Regret d'un pouvoir d'immersion, de fusion avec la matière connaissable, qui ne peut être contré que par le recours à la fiction. La littérature fait rêver l'essayiste. Chez Schwob, cette posture est pleinement assumée. En fait, le fantasme de la littérature est au centre de son argumentaire. Dans un contexte de rationalisation de la pensée, la défense de la littérature ne peut, chez lui, que passer par la littérature elle-même. Marginalisée, elle donne à rêver de ses marges.

La marginalité de la littérature face au discours savant se dédouble avec Schwob avec la prise en considération de sa situation fragile par rapport au naturalisme de Zola. Pour reprendre la thèse des auteurs du *Roman célibataire* :

Les Parnassiens, l'auteur des *Poèmes antiques* en tête, disposaient, contre les Romantiques, de formes légitimes plus anciennes : ils avaient une poésie classique à opposer aux effusions lyrique d'un Musset. Le romancier qui succède ou s'oppose à Zola n'a guère cette opportunité. Il ne peut recourir à une sorte d'orthodoxie du genre puisque le modèle à abattre – la tradition réaliste, par ailleurs toute fraîche de légitimité – se trouve être justement le lieu de l'orthodoxie en matière de roman.⁸²

Face à un vide référentiel, la génération de 1890 aurait été vouée à l'impasse. Pourtant, il semble que Schwob, comme pour se prémunir d'une telle béance dans la filiation, se soit trouvé en Villon une ascendance lui permettant de fonder son projet littéraire. Villon se

⁷⁹ MACÉ, Marielle, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs » dans GEFEN, Alexandre et AUDET, René (sous la direction de), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, France, Université de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, pp. 317-337.

⁸⁰ MACÉ, Marielle, « 1957-1980 : "L'analyse le dispute au romanesque" », dans *Le temps de l'essai*, op. cit., pp. 207-263.

⁸¹ MACÉ, Marielle, « Fables pensives », op. cit., p. 333.

⁸² BERTRAND et al., *Le roman célibataire*, op. cit., pp. 13-14.

présente ici comme celui qui su renouveler les formes rigides et impersonnelles en les ramenant à lui : « C'est parce qu'il a su donner un accent si personnel à ses poèmes que le style et l'expression littéraire cédaient au frisson nouveau d'une âme "hardiment fausse et cruellement triste" »⁸³. Ce qui tremble avec le poète, c'est une habileté à émettre un propos sous couvert d'un autre. La falsification des faits signale pour Schwob une aptitude artistique à rendre compte du réel en terme subjectif. À la froideur de l'objectivité académique fait place un regard empathique perçant la banalité descriptive pour y dévoiler une vie particulière, mobile et tissée de secret. Ainsi Schwob donne-t-il à voir en François Villon le peintre d'un réalisme différent de celui de Zola.

C'est quand il avait ainsi la vie facile, logeant chez le chapelain, vivant sur l'habitant, et plein de « non-chaloir », que François Villon put regarder autour de lui et prendre goût à la peinture réaliste du vrai Paris. Au coin d'une rue, entre Isabeau et Jehanneton, il rencontra « la belle qui fut heaulmière », vieille, chenue, et dont le rusé garçon était mort passé trente ans. Elle était parvenue à un âge extraordinaire : car dès 1410 elle avait fait scandale à Paris avec le fameux Nicolas d'Orgemont. Il en eut pitié.⁸⁴

Schwob, qui lit les poèmes de Villon dans une perspective historique, en dramatise l'exégèse. La narration renchérit la portée cognitive du travail en lui donnant vie. Ainsi voit-on un vers surgir sur une intersection que l'essayiste croise afin de nous fournir d'autres bribes d'informations sur « la belle qui fut heaulmière ». L'élément clé de ce passage, et de toute la lecture que Schwob fait de Villon, réside dans la « pitié » de l'artiste, pitié qui amène le poète à investir une figure étrangère et qui amène Schwob à rêver de se purger dans un autre. C'est elle qu'on retrouvera aussi au cœur des essais « La perversité » et, bien sûr, « La terreur et la pitié ». L'empathie développée par l'essayiste se développe selon le modèle tragique de la catharsis, à la différence près que l'essai ne fonctionne pas par gradation cumulative, mais par de multiples saillies. « François Villon » transpire de vie. L'enjeu pour son auteur est de rendre tout son attrait à cette figure du passé afin qu'elle retrouve sa place dans la conscience du présent.

C'est peut-être en jouant d'humour que l'auteur parvient le mieux à ses fins. En donnant à rire, le texte produit un élan de sympathie pour celui qui autrement aurait pu

⁸³ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p.8.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

demeurer dans la sombre catégorie des poètes inintelligibles. Plutôt que de conserver la distance du critique savant, Schwob donne à entendre les voix venues du passé où le sérieux de l'exposé cède devant le caractère loufoque des interventions. Traitant du joyeux tumulte opposant les étudiants en grève aux forces de police, Schwob fait entrer en scène un lieutenant débordé. « Tandis qu'il les interrogeait, ils éclatèrent de rire. Le lieutenant donna deux soufflets à l'un d'eux et s'écria : « Mort-Dieu! si j'avois été en place, j'aurois fait tuer! »⁸⁵ La langue du temps renaît et donne à rire. L'archaïsme du verbe, son étrange sonorité, déplacent le point de focalisation et ébranlent l'autorité du message. La menace fait place au comique.

On rencontre encore cet esprit de malice quand l'auteur déploie des listes de noms de divers oubliés de l'histoire : « Il y avait là maîtres Jacques Charmolue, Germain Rapine, Guillaume de Bosco, Jean Tillart, examinateur à la chambre criminelle, Raoul Crochetel, Jean Chouart, Jean Douxsire et d'autres encore, jusqu'à Jean Truqan, lieutenant-criminel du prévôt de Paris. »⁸⁶ Comment ne pas lire l'ironie dans la figure d'un avocat nommé Rapine, d'un gentil Jean Tillart, ou d'un Truqan? Il y a là clairement une fine sélection dans la panoplie de noms qu'a pu croiser l'érudit. Mais comme il le dit lui-même ailleurs, « [l']art du biographe consiste justement dans le choix »⁸⁷. Ainsi le poète du XV^e siècle est-il mis en scène sur un fond comique. Le cadre historique n'a rien d'une sécheresse statistique, il est constitué d'individualités dont le nom seul amène à rêver. Les mots ont pouvoir d'évocation et de subversion. Ils minent l'autorité morale de certains et promeuvent l'habileté de la littérature à produire un rapport de proximité à l'histoire et au monde des savoirs.

La dimension narrative de l'essai vise un rapport particulier à la sphère des connaissances où la visée n'est peut-être pas tant l'établissement de vérités empiriques que la défense et affirmation du mode discursif littéraire. L'empathie qui se développe chez Schwob à l'égard de Villon sert à rappeler la pertinence d'une figure du passé en qui s'incarnerait la possibilité d'un renouvellement des formes littéraires. En jouant d'humour, il ébranle l'académisme des discours savants pour livrer un discours « de travers », c'est-à-dire un

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁷ *Id.*, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 169.

discours mettant en pratique ce qu'il cherche à démontrer. Un discours se mettant à l'essai. Schwob constitue une figure, celle du poète rusant avec les forces de l'ordre, par laquelle il insuffle un avenir à la littérature.

« Dans un siècle où la force, le pouvoir et le courage avaient seuls quelque valeur, il fut petit, faible, lâche, il eut l'art du mensonge. S'il fut subtil par perversité, c'est de sa perversité même que sont nés ses plus beaux vers. »⁸⁸ La conclusion de la biographie laisse entrevoir le reflet de la situation de Schwob. Par la perversité, capacité de projection rendue possible par le tremplin de l'essai, Schwob sent son espoir renaître. Ainsi, celui dont un des analystes suggérait qu'en « choisi[ssant] de s'exprimer dans l'irréel, il cré[ait] un fossé entre la réalité et lui »⁸⁹, trouve en vérité avec l'essai un espace hybride, conjugaison de deux mondes à travers lesquels la vie reprend sens. Avec Jacques Brault, peut-être faut-il voir l'essayiste « explorer le pays sauvage de la langue, utopie intime et sociale, contrée fabuleuse et fabulante, monde perdu en ce monde, rêve jouxtant l'action, tous deux s'échangeant à une frontière indéfinie l'énigme d'un savoir qui finalement ne sait rien. »⁹⁰ Territoire d'élection, l'essai articule un point de vue et un engagement particulier, entre le ludique et le nécessaire.

Si pour plusieurs l'essai constitue une prise de risque, un élan en terrain hostile, pour Schwob, bien que conscient de l'importance de la crise accablant la littérature, la démarche essayistique prend plus souvent qu'autrement l'apparence d'un jeu. On a beau insister sur la dimension érudite de *Spicilege*, elle se met en vérité au service d'une écriture avide d'humour et d'imaginaire. Pourtant, signe de la crise touchant la littérature, il ne faut pas se surprendre du commentaire d'un Paul Léautaud, chez qui on entend des relents de la critique dont les sciences humaines émergentes, l'histoire littéraire, mais aussi l'essai, seront longtemps l'objet.

Mon opinion depuis longtemps sur la littérature de Schwob. Au fond, très au fond, je n'y trouve aucun intérêt. C'est de la fabrication, de la marqueterie et je sens comment c'est fait et avec quoi. De vastes lectures dans tous les genres, - des phrases et des idées notées

⁸⁸ *Id.*, « François Villon », *op. cit.*, p. 66.

⁸⁹ TREMBLEY, Georges, *Marcel Schwob. Le faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, p. 14.

⁹⁰ BRAULT, Jacques, *op. cit.*, p. 196.

sur des fiches, - puis arrangement, combinaison de ces phrases et de ces idées classées par catégories, en un tout quelconque... C'est truqué au possible...⁹¹

La crise de la littérature n'épargne personne, pas même ceux qui se portent à sa défense. Les accusations voleront de partout, depuis la fin du XIX^e et tout au long du XX^e siècle, blâmant un discours s'aventurant hors partages établis. Le truquage qu'insinue Léautaud, c'est celui d'une littérature égarée, oublieuse de son espace naturel. Un combat territorial s'enclenche avec cette exclusion de la littérature du champ de la science. Schwob valorisera une forme de braconnage, défiant le partage des places défendu par les autorités savantes. Qu'on pense à François Villon, le poète exclu, chassé de sa demeure et qui, plutôt que de s'apitoyer sur son sort, en profite pour affiner son art, développant ruse et perversité en toute lucidité. Face à de multiples menaces, il tire la langue et la ramène à lui. C'est peut-être là ce que l'essayiste fait de mieux : jouant sur un terrain miné, dans des zones où personne ne semble prêt à l'accueillir, il fait de ce champ incertain le lieu de ses errances. Villon est à l'image de cette littérature en péril, il incarne sa précarité, sa difficulté à se situer. Mais encore, il préfigure sous la plume de Schwob l'avatar de l'écriture à venir.

Schwob se plaît à dérober à la science quelques faits pour les détourner du côté de l'affect. Le littéraire se moque du sérieux du savant, lui porte attention pour mieux lui montrer ses maladresses et son manque de subtilité : « La dernière simplicité de l'art et de la philosophie dissimule un *nexus* d'expériences et de méditations que leur première simplicité ne soupçonnait pas. »⁹² La science est désarmée face à l'essayiste qui lui, a su discerner sous leur couvert toute la richesse des mots, aussi humbles puissent-ils paraître. L'essai travaille dans le monde du langage, puise en sa mémoire pour donner à penser son opacité mais aussi sa force d'évocation. Car les mots de l'essai sont pourvoyeurs d'images à travers lesquelles, à défaut de démonstration argumentée, la pensée se trouve illustrée. *Spicilège* produit de ces images qui parlent d'elles-mêmes et que l'auteur ne sent pas le besoin de commenter. Ce jeu d'une écriture ponctuée de silences constitue le style même de Schwob. Plus qu'une marque de distinction, cette particularité de l'écriture contribue en fait à appuyer le propos de l'essai en appelant au cheminement du lecteur dans les méandres du langage. Le titre *Spicilège*, en faisant référence au nom que donnaient les moines bénédictins à leurs mémoires, évoque une

⁹¹ Cité dans TREMBLAY, Georges, *op. cit.*, p. 18.

⁹² SCHWOB, « George Meredith », *op. cit.*, p.87.

entreprise de transmission. Le livre demande à être pris en relais, emporté et mobilisé vers d'autres horizons.

CHAPITRE II

MÉMOIRE HÉRITIÈRE : L'ESSAI LITTÉRAIRE ET SES MATÉRIAUX HISTORIQUES

Alors que la littérature se trouve dévaluée par les discours de savoir à saveur positiviste, et que par ailleurs, à la tête du milieu littéraire, l'école naturaliste cherche à calquer son roman sur le modèle des sciences humaines émergentes, Marcel Schwob choisit de faire bande à part. La position marginale qu'il occupe sur l'échiquier culturel français de la fin du XIX^e siècle constitue chez lui un lieu de revendication. Le réquisitoire qui s'articule dans les pages de *Spicilège* en vue de la promulgation d'un roman nouveau se fonde sur une branche antique de la rhétorique que la doxa universitaire de l'époque pouvait juger désuète : l'art de la mémoire.

L'institution universitaire qui fait peau neuve est en effet menée par les chantes d'une discipline historique avide de positivité. L'histoire se définit d'abord négativement, cherchant à se distinguer des bruissements de la rumeur publique et des inexactitudes de la légende populaire. La quête de vérité se fonde sur une recherche méthodique dans les fonds d'archives. Elle vise à mettre de l'ordre dans le récit du passé, à l'encadrer dans une forme validée institutionnellement. S'installe ensuite une distance critique et imparable entre le chercheur et son objet, distance de laquelle dépend l'autorité même du discours. L'historien qui se place en position de juge de la matière historique s'octroie ainsi le droit de départager l'essentiel et l'accessoire. Coupé du fil du temps, impassibilité disciplinaire oblige, l'historien s'arroge au nom de la science un pouvoir fondamental lui permettant de dicter le sens des événements du monde.

Au contraire, chez Schwob, le passé s'éclaire à la lumière du présent. Les actes de sélection et d'élection de la matière historique s'inscrivent dans une démarche singulière visant à donner sens et légitimité à une quête ancrée dans la contemporanéité de l'auteur. Schwob, on l'a vu, se pose comme l'héritier d'une certaine filiation littéraire qui aurait pour père fondateur François Villon. De ce poète violateur des règles sociales et grammaticales émane une tradition alternative au réalisme de Zola. Il semble dès lors que Schwob cherche, à travers le dépouillement de ce passé, à créer un espace de vie pour son projet littéraire. Villon se pose chez Schwob comme une figure du souvenir plutôt qu'une figure historique. Ce qui intéresse l'auteur de *Spicilège* c'est ce qui, de la vie du poète, permet d'envisager l'avenir de la littérature. La biographie se fait espace de culture, elle met en relief certains aspects du caractère du poète, s'attarde à quelques moments clés pour en laisser tomber d'autres. Par ce tri, elle donne au passé la forme devant inspirer l'avenir.

Il s'agira dans ce chapitre de voir comment s'articule ce rapport au passé. Il semble de prime abord que la démarche de Schwob puisse être éclairé par le travail de sociologie de la mémoire de Maurice Halbwachs. Le théoricien français a développé l'idée déterminante selon laquelle on ne se souvient jamais seul, l'individu se trouvant toujours au centre d'un réseau complexe de mémoire.¹ Cette pensée s'est par la suite trouvée prolongée dans le concept de « mémoire culturelle » de Jan Assmann, pour qui l'articulation et la compréhension du passé sont toujours transformées en fonction du présent. La matière historique parlerait en ce sens tout autant à l'affect qu'à l'intellect. De la même manière, *Spicilège* paraît tisser des liens avec certains arts du passé. L'érudition de l'auteur le ramène par exemple sur les traces d'un folklore riche d'enseignements dans « Saint Julien l'Hospitalier » où la piété des légendes anciennes ouvre à de nouvelles interprétations. Il y a chez Schwob un dialogue constant avec les morts, une méditation sur l'univers des disparus et leur silence qui maintient en état de suspension l'intrigue de l'histoire. Ce sentiment dialectique d'une présence de l'absence détermine le rapport critique que *Spicilège* entretient à l'historiographie de son temps. Se refusant à une coupure radicale entre le passé et le présent, Schwob opte pour une écriture affectée à ce qui l'a précédé. Conscient de la précarité de ce monde défunt qu'il considère encrypté, il se fait passeur de la culture ancienne,

¹ HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968 [1950], 204 p.

préparant par le fait même le terrain pour ce qui pourrait le suivre et lui survivre. Si Schwob évoque les fantômes du passé à la manière d'un Michelet, son essayisme se distingue de la pratique historienne en laissant en suspens l'interprétation de la trame globale du temps. Alors que « l'histoire-science », pour reprendre les mots de Marcel Gauchet, charge son discours d'une autorité institutionnalisée², la position du littéraire conscient de la précarité de son propre lieu de parole tend quant à elle à laisser au lecteur le choix de sa propre lecture. Schwob guide, certes, tranche parfois, mais laisse plus souvent qu'autrement planer un soupçon quant à la véridicité de son dire. Son écriture se construit sur des structures inachevées. Elle se fait l'écho d'une mémoire qui, sous couvert de stabilité, devient réservoir d'une histoire mouvante, voire vivante.

Tel est donc l'enjeu des lignes qui suivront : donner à sentir cette vie circulant sous les mots des essais schwobiens. L'artiste, marginal par rapport aux discours de la science, et qu'on a trop longtemps cantonné dans un huis clos ivoirien, laisse en fait la parole aux acteurs d'une histoire ombragée. En renouant avec la matière légendaire, émanation de la mémoire collective, l'art prend le parti d'une mémoire négligée et marginalisée. Le texte s'enracine dans le tissu social et ses marges avec l'espoir de libérer de nouveaux horizons d'avenir. La littérature dont se revendique Schwob est appelée à prendre le dessus sur la science, se servant des travaux des historiens pour n'en conserver que des brides attisant la curiosité. « L'art de la biographie » développe cette idée d'une écriture appelée à produire des images uniques, en rupture avec le tableau général de l'historiographie. L'acte de se rappeler se prolonge dans un espoir de voir ressortir des figures singulières et nouvelles. Tel est en fin de compte le projet littéraire qui se dégage des essais de *Spicilège* : établir un espace discursif, entre mémoire et histoire, par lequel la matière du passé, insufflée d'une nouvelle vigueur, doit permettre d'envisager des perspectives inédites pour l'art.

Il s'agira donc, dans un premier temps, d'établir comment s'articule cette stratégie littéraire. Par la construction d'un fond mémoriel à travers la figure de François Villon, *Spicilège* pose dès le départ les assises de l'écrivain à venir. Villon agit en tant que père, il est le ferment d'une tradition dont Schwob revendique la filiation. De là, la littérature doit

² GAUCHET, Marcel, « Introduction », dans *Philosophie des sciences historiques*, Lille [France], Presses universitaires de Lille, coll. « Opusculum », pp. 9-27

s'imaginer un avenir, en se servant de divers repères historiques pour les agencer selon un ordre original et en se différenciant de l'historiographie pour mieux se rapprocher des sources énigmatiques de l'histoire. Les essais sur « L'art de la biographie », « Saint Julien l'Hospitalier » et « Plangon et Bacchis » permettront d'identifier les procédés de distinction et d'hybridation des discours littéraires et historiographiques chez Schwob. De même, avec « L'art », on pourra voir comment la fiction essayistique sert à l'illustration des thèses de l'auteur concernant les arts de la mémoire.

1. Construction d'une mémoire légitimante

L'importance que tient François Villon dans *Spicilege*, en plus de permettre à Schwob de s'imaginer un ancêtre illustre, engage aussi un travail de mémoire. Villon, et la nuance est essentielle, constitue ici non pas une figure historique mais une figure du souvenir. Le personnage qui intéresse Schwob, bien qu'ayant eu une existence réelle et en partie documentée, est en vérité une construction permettant d'envisager des lendemains meilleurs pour une littérature mal en point. Dans cette perspective, Villon doit avant tout donner à rêver. Mais en jouant sur les contradictions qui le taraudent, l'écrivain donne vie à un personnage déchiré et auquel correspond la situation d'écriture de Schwob lui-même. Entre la discipline de l'historiographe, qui assoie son discours sur des faits avérés, et la démarche du mémorialiste, glanant au passé quelques détails en lesquels se condense tout un réseau de sens fondant le rapport au présent, Schwob refuse de choisir. Rusant avec l'autorité scientifique de manière à légitimer la valeur cognitive de l'essai, il travaille cependant à l'ébranlement de la vérité historique, donnant à voir une figure incertaine que seul l'imaginaire artistique parvient à rétablir. C'est ici que la légende devient possible, posant le ferment d'un projet à venir.

1.1. Villon et la communauté mémorielle

« Les poèmes de François Villon étaient célèbres dès la fin du XV^e siècle. On savait par cœur le *Grand* et le *Petit Testament*. »³ Ces mots, les premiers du recueil *Spicilège*, donnent vite à voir l'esprit d'héritage dans lequel s'inscrit Marcel Schwob. Quelque chose de l'ordre de la légende est désigné comme traversant les frontières du temps. Les poèmes, célébrés et mieux encore, sus par cœur, renvoient à une mémoire collective. Ils ne sont pas tant lus que portés, intégrés, incorporés. Chants composés en préparation de la mort, ils circulent en signe glorieux de vie. C'est dire qu'une force y triomphe, une vitalité qui persiste depuis la fin du XV^e siècle et qui est léguée sous une forme testamentaire. Le nom du poète et les titres de son œuvre trouvent un retentissement lointain qui est appelé à se perpétuer au fil des âges.

Bien qu'au XVI^e siècle la plupart des allusions satiriques des legs fussent devenues inintelligibles, Rabelais appelle Villon « le bon poète parisien ». Marot l'admirait tellement qu'il corrigea son œuvre et l'édition. Boileau le considéra comme un des précurseurs de la littérature moderne. De notre temps, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Dante-Gabriel Rossetti, Robert-Louis Stevenson, Algernon Charles Swinburne l'ont passionnément aimé.⁴

Le poète et son œuvre fascinent. De Rabelais à Stevenson, une attraction s'exerce pour une figure que nul ne parvient véritablement à saisir dans toute sa clarté. De là naît une communauté de lecture. Des liens se tissent à travers le temps où, malgré l'inintelligibilité affligeant les textes du coquillard, un même amour pour le mystère d'une parole se noue. Dans cette jolie recension d'écrivains, Schwob n'occupe pas la moindre place; il s'inscrit dans cette généalogie littéraire.

François Villon, ce mort bien aimé, se présente en modèle pour Schwob. *Spicilège*, mot dépoussiéré en lequel se lit une volonté de transmission, se place en résonance des *Lais* et *Testaments* du sympathique brigand. L'étrangeté du titre, sa rareté même, marquent un décalage en regard de sa contemporanéité tout en tissant un lien avec celui dont l'œuvre devint si rapidement mystérieuse. Hors du cours de « l'universel reportage »⁵, *Spicilège* joue

³ SCHWOB, « François Villon », dans *Spicilège*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ MALLARMÉ, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.

de marginalité. Le livre fait symbole, renvoie à une mémoire méconnue, à un secret gardé par la trame ombragée de l'histoire. On pourrait croire son auteur seul, isolé, mais la position qu'il occupe n'est en fait que celle lui permettant de rejoindre le souvenir du poète du Moyen Âge. Schwob se fait l'héritier d'une tradition, il appartient à un monde, une communauté.

Dans son ouvrage célèbre *La mémoire collective*, le sociologue de la mémoire Maurice Halbwachs utilise la figure d'un Beethoven devenu sourd pour illustrer comment l'artiste, même confronté à de sévères handicaps, parvient, à travers tout un réseau de codes culturels, à renouer avec la communauté à laquelle il appartient. Grâce à la mémoire d'une certaine culture, à la possibilité de communiquer par une série de signes propres à un monde particulier, l'artiste échappe au sentiment d'aliénation en se transportant dans une société à part : un monde qui est sien, partagé cependant avec ses semblables. Halbwachs insiste : même privé de l'ouïe, Beethoven est « plus engagé que jamais, et que tous les autres, dans la société des musiciens »⁶. Voilà ce que Schwob, en s'imprégnant de la mémoire de Villon, cherche à son tour à raviver. Dans une période de crise littéraire, il cherche l'appui d'une communauté. Il trouve alors dans l'histoire du brigand poète un espace exemplaire de vie. Schwob, on l'a vu, porte une attention particulière aux liens qui unissent le poète à la compagnie de la Coquille. Sa fascination se porte sur le langage singulier qui se développe au sein de cette microsociété, langage qui se manifeste jusque dans les poèmes du *Testament*. Villon appartient à un monde particulier auquel Schwob cherche à se rattacher. Malgré l'opacité de son langage argotique, c'est avec une curiosité vorace que l'essayiste en vient à s'identifier à cette communauté. La sonorité d'une langue perdue le séduit, l'incompréhension et la distance avivent son besoin d'investissement. En se projetant dans un univers obscur, en le saisissant par un travail actif de mémoire, Schwob produit du sens. Éclairant Villon, il libère des faisceaux lumineux pour sa propre existence.

C'est dire que la figure paternelle prend ici d'autres formes que celle du garant autoritaire d'une loi oppressante. Bien au contraire, la mémoire de Villon est agréable, elle donne à rêver d'une possibilité de renouveau dans le paysage littéraire : « Il transformait tout le legs du moyen âge en l'animant de son propre désespoir et des remords de sa vie perdue.

⁶ HALBWACHS, *op. cit.*, p. 43.

Tout ce que les autres avaient inventé comme des exercices de pensée et de langage, il l'adaptait à des sentiments si intenses qu'on ne reconnaissait plus la poésie de la tradition. »⁷ Schwob voudrait à son tour reprendre cet enseignement du passé. Ce que Villon faisait si brillamment à son époque, Schwob espère y parvenir à nouveau. L'acte de se souvenir dans *Spicilège* appelle à une réactualisation du passé visant à la transformation du présent. La mémoire vivante doit se diffuser au point de se diluer dans des formes nouvelles.

Villon agit en tant qu'inspiration. Il est un père qui transmet à ses enfants les outils de leur propre émancipation. On peut ici se référer à la notion de « mémoire culturelle » développée par l'égyptologue et théoricien Jan Assmann. Celle-ci permet d'envisager la manière dont les cultures se transforment à partir d'objets, de textes ou de monuments venus du passé et qui se trouvent constamment revisités et reconstruits. Ainsi, à la manière de ce que Assmann nous fait découvrir au sujet de la relation père-fils dans l'ancienne Égypte, le Villon de Schwob donne à penser que « [s]eule la nouveauté assise sur la tradition, et pouvons-nous compléter, seul l'individuel, le particulier reliés à l'universel peuvent perdurer en devenant eux-mêmes tradition »⁸. La relation père-fils, Villon-Schwob, s'inscrit dans ce que l'historien de la mémoire désigne comme la « constellation d'Horus » ou « constellation d'Hamlet », où le père cherche à s'assurer de la bonne tenue de son fils sur terre alors qu'en échange, le fils construit, par la mémoire qu'il conserve et produit du père, une place de choix pour celui-ci dans l'au-delà.⁹ Le lien qui se constitue ici produit des bénéfices mutuels; alors qu'une tradition s'installe, ouvrant la possibilité d'une littérature revivifiée, c'est aussi ce passé qui se trouve revalorisé et qui retrouve l'intérêt qu'on lui doit.

L'esprit de legs et d'héritage de *Spicilège*, le partage entre un devoir de mémoire et le désir de faire table rase d'un présent oppressant, la tension entre sagesse paternelle et rébellion juvénile, tout cela s'exprime peut-être le mieux dans ce fragment d'Héraclite : « Le

⁷ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p. 8.

⁸ ASSMANN, Jan, « L'image du père dans l'Égypte ancienne », dans TELLENBACH, Hubertus (sous la dir.), *L'image du père dans le mythe et l'histoire*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1983, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

père, quand il devient père, est fils de soi-même.»¹⁰ La figure paternelle est double : redevable d'un passé qui lui a permis d'être ce qu'elle est, elle incarne aussi un présent toujours renouvelé et libéré des entraves de la tradition. La pensée héraclitienne articule ce mouvement dialectique, cette tension caractéristique d'un projet d'autonomie que Schwob reprend à son compte : ouvrir la voie à une littérature nouvelle, émancipée du réalisme zolien, et fidèle à une tradition légendaire, dépositaire de la mémoire de la marginalité. Pensé en fonction de l'avenir, l'essai « François Villon » s'écrit dans la perspective d'un devenir.

1.2. Figure de Villon

L'essai sur Villon, en plus de renvoyer à la fondation d'un projet littéraire, instaure un dialogue important entre l'art et l'histoire. Dès les premières lignes en fait, alors que Schwob vient de faire référence à la mémoire qu'ont conservée du poète des générations d'écrivains, une présence étrangère apparaît et le souvenir littéraire cède la place au discours historien : « Mais jusqu'aux travaux de MM. Auguste Longnon et Byvanck, qui parurent de 1873 à 1892, on ne savait rien de positif sur le texte de ses œuvres ou sur sa véritable biographie. On peut aujourd'hui étudier l'homme et son milieu. »¹¹ Une autre lumière vient se poser sur le personnage qui doit du coup amener à une nouvelle compréhension éclairée de son œuvre. On sent ici l'influence du temps sur Schwob. La mention des dates marquant la parution des travaux savants de Longnon et Byvanck souligne un changement de perspective dans l'approche du passé, où s'impose désormais une mise en ordre chronologique des faits matériels. Discrètement, Schwob inscrit une distinction entre deux types discursifs. Les avancées de l'historiographie se manifestent comme l'accès à ce qui jusque-là était demeuré dans les ténèbres de la spéculation. Elles se donnent des droits exclusifs sur ce passé enfin révélé. L'aujourd'hui de l'historien est plus à même de rendre compte de ce trop lointain hier. C'est ce que Michel de Certeau, dans son travail d'épistémologie de la discipline historiographique, remarque :

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg, « L'image du père dans la pensée grecque », dans TELLENBACH, Hubertus (sous la dir.), *L'image du père dans le mythe et l'histoire*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1983, p. 134.

¹¹ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p. 7.

par sa lutte contre l'affabulation généalogique, contre les mythes et les légendes de la mémoire collective ou contre les dérives de la circulation orale, l'historiographie crée un écart par rapport au dire et au croire communs, et elle se loge précisément dans cette différence qui l'accrédite comme savante en la distinguant du discours ordinaire.¹²

Une rivalité prend place et tout l'intérêt du texte de Schwob est de montrer ces deux univers exclusifs se côtoyer dans un même espace. La mention de la percée historienne semble faire tanguer l'essai vers une méthode d'analyse qui n'est pas sans rappeler les travaux d'histoire littéraire de Lanson. Le sérieux d'un savoir tiré de nouveaux documents prend le relais de la vision mythique. Schwob paraît s'en remettre à une approche donnant privilège à l'érudition et adopter un travail que Proust identifiait, avec mépris, à celui de Sainte-Beuve et de ses épigones : « Avoir fait de l'histoire naturelle des esprits, avoir demandé à la biographie de l'homme, à l'histoire de sa famille, à toutes ses particularités, l'intelligence de ses œuvres et la nature de son génie, c'est là ce que tout le monde reconnaît de son originalité »¹³. Il faudrait à ce sujet se rappeler qu'à l'origine, le texte sur Villon avait été publié dans la *Revue des deux mondes* de Brunetière¹⁴, autre universitaire qui, quoique critiqué par la nouvelle garde du savoir, n'en demeure pas moins enclin à soumettre son travail à des impératifs de rigueur intellectuelle.

Mais Schwob, qui semble adopter une approche où les données de l'histoire doivent permettre d'évacuer le légendaire, joue en réalité de ruse. Sous prétexte de faire place à la vérité d'un discours institutionnellement fondé, il camoufle une intention tout autre. Car bien que l'essai soit l'œuvre d'un érudit, fort de la découverte d'archives tirées du procès des Coquillards, documents jetant un éclairage inédit sur les poèmes de Villon, ces faits nouveaux s'articulent plutôt de manière à nourrir le mythe littéraire. L'essai propose en fait une intrigue où la narration oscille entre le fait avéré et la béance des archives. Comme si la documentation ne parvenait jamais à écraser complètement le personnage, la réalité ne cesse d'échapper au point de vue historiographique. « Pour bien la comprendre et juger de la sincérité du poète, il faut rétablir, avec autant de vérité qu'il est possible, l'histoire de cette

¹² DE CERTEAU, Michel, *L'histoire entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 66.

¹³ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1987, p. 122.

¹⁴ Remarquons aussi le sous-titre, disparu lors de l'insertion dans *Spicilège*, qui fait état de l'ajustement de Schwob à la ligne éditoriale de la revue : « François Villon. Selon de nouveaux documents ».

vie si mystérieusement compliquée. »¹⁵ La phrase, dernière de l'introduction, tend vers deux pôles. Elle pèse d'abord en faveur d'un souci d'exactitude historique dans la reconstitution du passé, vérité qui ne peut que se révéler à partir de la lecture méticuleuse de spécialistes. Mais elle se clôt sur une note énigmatique. L'expertise de l'érudit ne se trouve pas à même de percer totalement « cette vie si mystérieusement compliquée ». Malgré l'apport de la méthode, le savoir s'embourbe dans l'incertitude. La suite du texte maintient ce vocabulaire de l'indécision.

Il est *impossible d'arriver à une certitude* sur l'endroit où naquit François Villon, non plus que sur la condition de ses parents. Quant à son nom, il est *probable* qu'il faut accepter définitivement celui de François de Montcorbier. C'est ainsi qu'il figure sur les registres de l'Université de Paris. Une lettre de rémission lui donne le nom de François des Loges, et il devint connu sous celui de François Villon.¹⁶

La quête historique mène paradoxalement à une pluralité de possibles entourant l'existence du poète. Schwob ne dit-il pas ailleurs que « la science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus »¹⁷? Les traces du passé renvoient en effet à diverses pistes, certaines probablement fausses, tout en laissant de multiples béances dans l'itinéraire des particuliers. Ces vides originaires ne sont pas sans rappeler la structure de certaines « vies imaginaires » ou même celle de « Saint Julien l'Hospitalier », aussi recueilli dans *Spicilège*. Ce dernier essai ne commence-t-il pas ainsi : « On ne connaît ni le pays de Julien ni le temps où il vivait. Jacques de Voragine fixe sa fête au 27 janvier, tandis que d'ordinaire on la célèbre le 20; mais en Italie, en Sicile et en Belgique, elle tombe le 12 février, près de Barcelone le 28 août »¹⁸? La volonté de dépoussiérer la légende afin de faire entendre la voix de la vérité se bute à une impasse, à un flou primordial. Curieusement, la seule certitude qui demeure, si on revient au cas de Villon concerne la mémoire qu'on a conservée de lui. Malgré la diversité de noms qu'on a pu retracer entourant la figure du poète, « il [ne] devint connu [que] sous celui de François Villon ». La célébrité posthume se fait ultime gage de vérité. C'est elle finalement qui crée le personnage.

¹⁵ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9 (Je souligne).

¹⁷ *Id.*, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 161.

¹⁸ *Id.*, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 103.

N'apprend-on pas par la suite que « ce nom de Villon fut donné au poète par son père d'adoption, maître Guillaume Villon »¹⁹? C'est dire que l'identité n'est pas l'apanage d'une filiation biologique, pas plus qu'elle ne tient dans quelque registre, mais qu'elle emprunte plutôt un trajet mouvant. Elle s'adopte, se cultive dans le courant de la vie, et dans ce cas-ci, faut-il croire, dans le temps qui suit la mort selon les aléas d'une filiation culturelle. L'identité est le fruit d'une histoire, à entendre non pas dans sa connotation savante, mais dans la logique d'un récit se constituant au fil du temps et toujours sujet à modifications. Le Villon qui intéresse Schwob n'est pas celui qu'on aurait baptisé Montcorbier mais celui qui voltige en-deçà des documents dont on a gardé la trace. Figure impalpable, et dont la mémoire a su préserver le nom.

En marge du discours savant s'affirme une volonté de perpétuer un héritage sous sa forme légendaire. On trouve ici l'articulation d'un désir de cohésion, de filiation avec une histoire dont Schwob se sent solidaire. Schwob s'identifie à un réseau mémoriel, une société restreinte donatrice de sens. Le sociologue Joël Candau, qui a analysé le phénomène de construction identitaire, insiste sur la nécessité d'une référence au passé, réel ou fictif, qui puisse être ramené à soi lors de tels processus.

Doctrines, contes, récits, mythes inscrits dans une trame narrative sont les clés de voûte de mémoires fortement structurées qui contribuent, au sein d'un groupe ou d'une société, à orienter durablement les représentations, les croyances, les opinions et à entretenir l'illusion de leur partage absolu et unanime.²⁰

Pendant que la société française se constitue sous le signe républicain, qu'elle cherche à affirmer une culture assise sur des principes de raison, Schwob propose avec Villon un récit articulé sur un fond légendaire. Sa vision de l'histoire demeure influencée par un imaginaire dynamisant le rapport au passé. Schwob fait œuvre d'historien de la mémoire, s'attachant à un passé mobile, incessamment récupérable de manière à donner sens du présent. Alors qu'on annonçait en introduction un Villon enfin révélé sous son vrai jour, toutes redevances dues à la science historique, c'est bien la figure portée par les âges et qu'on cherche à faire revivre en incarnant son héritage, qui intéresse le littéraire. La positivité ne parvient pas à

¹⁹ *Id.*, « François Villon », *op. cit.*, p. 9.

²⁰ CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 176.

porter atteinte à la légende. Au contraire, elle y contribue, donnant toujours à voir un caractère plus complexe, mouvant, insaisissable.

En entremêlant deux registres discursifs supposément exclusifs l'un à l'autre, l'essai schwobien en vient finalement à souligner le privilège de la sensibilité littéraire dans le rapport au passé. Plus qu'un être réel, le Villon qui intéresse l'essayiste est celui à partir de quoi il devient possible de s'imaginer un avenir. Le travail de recherche, qui passe obligatoirement par une forme d'érudition, se trouve détourné, en dernière instance, par une volonté subjective visant une certaine construction de soi. L'imaginaire prend le dessus sur la quête de positivité, Schwob portant un intérêt particulier sur les incertitudes inhérentes à toute étude sur ce qui n'est plus, le passé. C'est de ces espaces de discontinuité qu'émerge la légende, celle qui, finalement, marque véritablement la mémoire.

2. Entre mémoire et histoire : la place de la littérature

2.1. Le tri de la matière historique

Dans un de ses textes les plus abondamment cités, d'abord publié en préface des *Vies imaginaires*, Marcel Schwob développe la perspective que doit adopter selon lui l'artiste biographe. Face à la démarche historiographique qui devient alors dominante, l'artiste est appelé à faire ressortir du lot des archives quelques fragments singuliers autour de quoi une construction poétique pourra se bâtir. Schwob cherche le détail qui détonne, de manière à créer des figures frappant la mémoire, des figures d'exception. Le discours que produit le biographe doit se distinguer de celui du savant en opérant, à partir des recherches de ce dernier, une sélection donnant à voir un être unique. « L'art de la biographie » établit une ligne de partage avec la science historique et permet à la littérature de faire valoir un propos singulier et original, en filiation directe avec les arts antiques de la mémoire.

Sous la plume de Schwob, la loupe historienne sert au repérage de traits marquants.

De patients démiurges ont assemblé pour le biographe des idées, des mouvements de physionomie, des événements. Leur œuvre se trouve dans les chroniques, les mémoires, les correspondances et les scolies. Au milieu de cette grossière réunion, le biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur, pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création.²¹

L'historien, comme l'artiste, côtoie la sphère des divinités. Mais dans la hiérarchie imaginaire de Schwob, le premier doit toujours travailler pour le second. Alors que l'historien doit s'atteler à la tâche fastidieuse de la collecte documentaire, l'artiste s'adonne au tri de la matière historique. Sa sélection méticuleuse donne forme à ce qui s'était perdu dans des amas noircis d'information. Elle allume une lumière, fait scintiller un lampion unique. Alors que la recherche vise une reconstitution fidèle à l'original, la tâche du biographe prend la forme d'une démiurgie nouvelle. L'écriture ne doit pas s'astreindre à imiter servilement le passé mais plutôt produire du neuf et à insuffler de la vie.

Le choix du terme de biographe est ici central. « L'art de la biographie » oppose en effet deux pratiques : une science historique qui rattache tout au général et demeure muette quant aux particularismes de ses acteurs; et une pratique artistique qui serait « sans parallèle dans le monde »²². D'un côté s'engrange une mécanique de causes et d'effets alors que de l'autre, le travail est motivé par la quête d'une vie précaire, unique au monde, vie toujours menacée par l'optique totalisante de l'historiographie. Le biographe présenté ainsi en protecteur et promoteur de la singularité s'applique à une éthique du choix. Conscient de l'impossibilité du recueillement de tous les détails d'une existence, il sélectionne, trie. Mieux, son art, d'un geste souverain, élit. Il produit des images uniques renvoyant à toutes celles qu'il n'a pu relever, « l'art consist[ant] à donner au particulier l'illusion du général »²³.

Le travail d'écriture joue sur le peu, l'infime, afin d'en suggérer beaucoup. Schwob vise à la création d'« images actives », telles que l'on pouvait trouver dans les arts antiques de la mémoire. Frances Yates a retracé dans un livre fascinant les techniques permettant, aux

²¹ SCHWOB, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 169.

²² *Ibid.*, p. 162.

²³ *Id.*, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 131.

âges antérieurs à l'imprimerie, la rétention et la mise en ordre des souvenirs et savoirs. L'*Ad Herennium*, manuel de rhétorique instruisant sur les complexités de ces arts y offre un accès privilégié :

Nous devons donc créer des images capables de rester le plus longtemps possible dans la mémoire. Et nous y réussissons si nous établissons des ressemblances aussi frappantes que possible; si nous créons des images qui ne soient ni nombreuses ni vagues mais actives (*imagines agentes*); si nous leur attribuons une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière (...) ²⁴

Rares, frappantes, et stimulantes, ces images prennent des dimensions symboliques. Le livre de Yates signale plusieurs cas d'encodages, de lectures aux multiples couches, renvoyant aux dimensions secrètes de quelques savoirs. Schwob, en marquant ses écrits de traits particuliers, semble à son tour prendre plaisir à y suggérer quelque enseignement nébuleux. Avare d'explication, il laisse ses personnages à l'état de curiosité, excitant le murmure, le possible, la rumeur. La vie tient dans ce qu'il se refuse à dire. À la manière de Stevenson, dont il analyse les procédés narratifs, « [i]l sait faire surgir les personnages des ténèbres qu'il a créés autour d'eux » ²⁵. Ou plutôt, il prend soin de laisser au lecteur le choix d'interpréter les signes qu'on lui donne. En ce sens, il demeure fidèle à une écriture de l'histoire pré-moderne, tel que Benjamin la définissait en distinguant le travail du chroniqueur de celui de l'historien.

L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements qu'il rapporte; en aucun cas il ne peut se contenter de les présenter en simples échantillons de ce qui advient dans le monde. Or c'est précisément là ce que fait le chroniqueur, et tout particulièrement les chroniqueurs du Moyen Âge, qui furent à la fois les représentants classiques du genre et les précurseurs des historiens modernes. En subordonnant le récit des événements aux insondables dessins de la Providence divine, ils se sont d'emblée déchargés du soin de démontrer et d'expliquer. Ils y suppléent par l'interprétation, qui ne vise pas à enchaîner rigoureusement les événements les uns aux autres, mais à les insérer dans le cours insondable du monde. ²⁶

Les récits laissés à eux-mêmes, constitués d'images énigmatiques, libres d'interprétations, sont laissés à la postérité dans une certaine virginité. Ce qu'ils ont à nous dire, ce qu'ils

²⁴ YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des histoires», 1975, pp.21-22.

²⁵ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 71.

²⁶ BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, pp.132-133.

transportent d'expérience du passé, est toujours appelé à prendre un contenu neuf. Investi d'un point de vue étranger, anachronique, leur caractère insondable est une ouverture sur l'avenir, sur ce qui n'a pas encore été révélé en eux. Le silence fait sur l'explication laisse place au bruissement des possibles. La subjectivité de l'auteur se manifeste dans le choix d'une retenue qui laisse la voix à ceux qui n'ont pu la prendre. Par respect pour ceux qu'on n'a pu entendre, il demeure coi. Pudicité face au passé qui vient témoigner de ce qui s'y est oublié.

« L'art de la biographie » propose une posture pour la littérature dans son rapport au passé; elle vise à profiter de la distance temporelle afin d'exploiter les impressions d'étrangeté, voire d'extraordinaire. Jouant sur la rareté de l'information, l'essai appelle à l'investissement des discontinuités du récit, zones propices à l'émergence de l'imaginaire. Schwob considère qu'une réaction d'émerveillement émanera en guise d'écho aux silences de l'histoire, béances provenant de témoignages par définition partiels et incomplets. Ainsi le récit du passé nous parvient-il sous un autre jour : plus qu'une source de savoir, il présente la possibilité d'un enchantement. À l'opération cognitive s'ajoute une fascination pour le passé. Sous la plume du littéraire, l'écriture de l'autrefois relève d'un choix, d'une élection. Elle propose un art de la mémoire dans lequel le fragment devient un indice, lieu d'investigation et finalement, occasion d'investissement.

2.2. *L'intrigue de l'histoire*

Les essais de *Spicilège* proposent un art de raconter l'histoire propre à la littérature et permettant d'affirmer une réponse au récit historiographique. Face à une histoire parsemée de béances, le littéraire s'émerveille. Là où le discours savant voudrait combler les vides, Schwob élabore un travail de mémoire s'exprimant dans un art narratif qui vise à demeurer fidèle au témoignage des humbles. L'essayiste revendique un regard ancien sur l'histoire. Sa prise de position entre en conflit avec une historiographie qui cherche au contraire à imbriquer les événements dans une suite logique, de laquelle découlerait une nécessité. Le

débat qui émerge de ces deux perspectives sur le passé concerne la forme de l'intrigue qui s'articule à travers la narration du récit historique.

Schwob a exposé les termes d'un tel débat dans « La terreur et la pitié » en découpant en deux écoles adverses les arts narratifs. « Les deux points extrêmes entre lesquels l'art oscille semblent être la Symétrie et le Réalisme. Dans la Symétrie, la vie est assujettie à des règles conventionnelles; dans le Réalisme, la vie est reproduite avec toutes ses inflexions les plus inharmoniques. »²⁷ D'un côté donc, un langage ouvertement artificiel, de l'autre, une volonté de se rapprocher le plus possible du réel. Alors que le réalisme s'attarde à marquer les étapes d'un développement, le drame symétrique joue plutôt sur des effets d'opposition, de balancement d'un état à l'autre. L'un vise à l'entendement d'une action décortiquée, l'autre à la production d'un effet cathartique sur le public. Le premier touche à une compréhension critique, à un raisonnement, l'autre à une purgation par empathie.

On retrouve en quelque sorte ces deux pôles dans la façon de se représenter le passé. Alors que l'historien moderne cherche à rendre plausible son discours en le renforçant de détails informatifs fortifiant son argumentaire, Schwob choisit une forme économe. Le récit ici, à l'instar de ce que Benjamin dit du « conteur », « ne vise pas à transmettre le pur "en soi" de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. »²⁸ Ce qui importe ici n'est pas tant l'histoire en tant que fragment se référant à un passé donné, isolé, mais plutôt la leçon qu'elle porte pour le présent. Après tout, comme le rappelle Assmann, « on ne peut stocker le passé, il faut toujours se l'approprier, et le médiatiser. Cette médiation dépend d'un besoin de sens propre à un individu ou à un groupe donné à l'intérieur d'un présent donné »²⁹. Le récit devient symbole. Sa lecture se transforme, s'adapte au fil du temps. La forme qu'il emprunte, épurée de toute dimension explicative, l'ouvre à l'interprétation. Le récit retrouve dès lors une liberté que la pratique moderne de l'histoire tend à lui confisquer.

²⁷ SCHWOB, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 128.

²⁸ BENJAMIN, *op. cit.*, pp. 126-127.

²⁹ ASSMANN, Jan, *Moïse l'égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, trad. Laure Bernardi, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2001, p. 37.

L'historiographie, derrière sa volonté d'objectivité, sa légitimité institutionnalisée, cache en effet la voix d'un auteur, d'une subjectivité. Michel de Certeau parle en ce sens de la délimitation d'un espace « propre » à la pratique historique. Le discours savant use insidieusement de rhétorique afin de masquer la singularité qui prend parole. « Les représentations ne sont autorisées à *parler* au nom du réel que dans la mesure où elles font *oublier* les conditions de leur fabrication. »³⁰ La voix historique qui cherche à se distinguer du discours littéraire, ou tout simplement du langage ordinaire, attribuant à son procès verbal une qualité d'expertise, n'y parvient qu'en camouflant son lieu d'énonciation. Visant au propre, elle voudrait faire oublier la qualité trouble de son espace d'écriture, inscrite en un lieu et un temps qui signifient une position. C'est là le jeu et l'enjeu de l'écriture de l'histoire, qui entend donner le sens d'un événement selon une perspective donnée, mais à la condition de nier cette perspective en dernier ressort. En cherchant à taire la subjectivité sous-tendant son discours, l'historiographie s'aveugle sur sa dimension politique. L'objectivité du savant et sa langue, qu'il voudrait univoque, se fondent sur ce refoulement originaire.

En cherchant à se dégager du discours littéraire, l'historiographie voudrait affirmer un art de la parole supérieur, qui serait garant de sa propre valeur et surtout de sa véridicité. Mais tel que le démontre Jacques Rancière, « la promotion de l'histoire comme discours de vérité passe par sa capacité de se faire semblable à la poésie, d'imiter pour son compte la puissance de généralité poétique »³¹. Rancière rappelle le lien obscur entre le récit historiographique et la forme du drame littéraire. Comme le dramaturge qui travaille à construire un récit vraisemblable à partir de faits sélectionnés, l'historien moderne voudrait convertir le chaos des événements en une forme linéaire enchaînant les effets à leurs causes. L'historiographie cherche à insuffler une logique à l'histoire, elle procède par une mise en ordre chronologique ayant tous les aspects d'un processus nécessaire, ce que Rancière désigne sous le sigle d'une « intrigue de la nécessité »³².

Avec Jules Michelet, l'histoire-science naissante trouve peut-être un de ses plus probants exemples de construction littéraire du récit historique. L'historien compose le récit

³⁰ DE CERTEAU, *op. cit.*, p. 77.

³¹ RANCIÈRE, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, no. 6, Paris, Calmann-Levy, automne 1996, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 56.

d'une quête dont lui, mieux que quiconque, détient la clé, et où le peuple doit prendre conscience de son destin national :

Et moi, qui en suis sorti, moi qui ai vécu avec lui, travaillé, souffert avec lui, qui plus qu'un autre ai acheté le droit de dire que je le connais, je viens poser contre tous la personnalité du peuple. [...] Et dans cette expérience même, plus d'une chose intime du peuple qu'il a en lui sans comprendre, je l'ai comprise, pourquoi? Parce que je pouvais la suivre dans ses origines historiques, la voir venir du fond des temps.³³

La supériorité du regard historien tient à ce qu'il sait intégrer le parcours du sujet national dans une histoire totale. C'est de là qu'il tire une lecture symbolique des signes du monde, dont il sait reconnaître le caractère essentiel et, par le fait même, laisser de côté le détail et le superflu. Son acuité lui permet ainsi d'écrire l'histoire jusque-là balbutiante, en germe mais non encore éclos, d'une nation appelée à se reconnaître dans les mots mêmes de ce récit. L'historien s'attribue une autorité d'ultime interprète, ce qui lui permet de deviner le sens des paroles des morts. Michelet, parlant du peuple des morts, affirme :

Il leur faut un Œdipe, qui leur explique leurs propres énigmes dont ils n'ont pas eu le sens, qui leur apprenne ce que voulaient dire leurs paroles, leurs actes qu'ils n'ont pas compris. [...] Il faut plus, il faut entendre les mots qui ne furent dits jamais, qui restèrent au fond des cœurs (fouillez le vôtre, ils y sont); il faut faire parler les silences de l'histoire, ces terribles points d'orgue, où elle ne dit plus rien et qui sont justement ses accents les plus tragiques. Alors seulement les mots se résignent au sépulcre. Ils commencent à comprendre leur destin, à en ramener les déchirantes dissonances à une plus douce harmonie.³⁴

L'historiographe exerce un pouvoir de taille, permettant le passage d'une sorte de purgatoire de l'histoire, où les morts peindraient dans l'attente du sens de leur existence, vers une terre promise où les tensions du passé se trouveraient enfin purgées. La nation, considérée en tant qu'entité transcendante, établirait ce pont où le passé trouve son sens dans une réalisation ouverte à l'avenir. Le récit historien tel que le pratique Michelet repose sur une quête téléologique devant déboucher sur une finalité harmonieuse. À l'opposé, Schwob prend parti pour un art du récit qui ne peut jamais être tout à fait simple, assuré, univoque. La langue qu'il utilise incarne le doute, elle laisse se deviner une pluralité de possibles. C'est que Schwob demeure toujours soucieux de respecter le silence des morts. Plutôt que d'orienter

³³ MICHELET, Jules, *Le peuple*, Paris, Grands écrivains, 1987, p. 14.

³⁴ BARTHES, Roland, *Michelet*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1988, p. 92.

leur histoire vers une fin dont ils n'auraient pas été pleinement conscients, il conserve l'idée d'une dissonance primordiale. L'incomplétude des témoignages, leur caractère fragmentaire, l'essayiste les assimile à une piété qui est gage de sagesse et d'intérêt.

Avec « Saint Julien l'Hospitalier », Schwob trouve un exemple d'une attitude à l'égard du passé qui se démarque des procédures historiographiques de son temps. En identifiant les sources qui ont pu inspirer Flaubert dans la composition de son conte, il propose une image étonnante de celui que l'on désigne d'ordinaire comme un défenseur de l'art pour l'art ou que l'on imagine isolé dans sa tour d'ivoire. Selon Schwob, Flaubert aurait été sensible à la parole des humbles, son art consistant justement à ne pas substituer sa parole propre à leurs mots : « Une des gloires de Flaubert sera d'avoir senti si vivement que la grande force de création vient de l'imagination obscure des peuples et que les chef-d'œuvres naissent de la collaboration d'un génie avec une descendance d'anonymes. »³⁵ L'anonymat, l'obscurité, mais aussi, la simplicité, la piété du peuple, tout donne à penser un étrange silence qu'on rencontrerait partout dans la fréquentation du passé. Un silence des humbles auquel il s'agit de demeurer fidèle en retournant à son tour cette humilité vers le texte. La collaboration entre le peuple et l'écrivain à laquelle aspire Schwob, et dont il trouve une illustration chez Flaubert, permet de relayer l'étrangeté des récits fragmentés du passé et de les transporter dans une œuvre nouvelle. Le discours littéraire travaille à accentuer les couleurs et les passions d'un drame originel. La distance temporelle entre les témoignages anciens et le présent doit donner lieu à un sentiment d'émerveillement. L'effort littéraire vise à s'imaginer l'effroi premier des humbles à l'écoute de la légende et à vibrer de nouveau de ce même effroi.

Le regard de Schwob est conscient de la précarité du passé. L'histoire qu'il contemple, « comme une timide fleur du peuple [...], une églantine sauvage près de la somptueuse chair de velours d'une rose cultivée »³⁶, appelle à la délicatesse. Il faut savoir la cueillir sans la brusquer. Et Schwob tient à y arriver par l'entremise d'une forme narrative fidèle à l'esprit naïf et économe de ses sources. Mais encore, la métaphore botanique ouvre à la dimension manipulée, construite de l'histoire. La beauté sauvage, spontanée, de la tradition

³⁵ SCHWOB, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 120.

³⁶ *Ibid.*, p. 115.

populaire côtoie le caractère cultivé de sa version écrite. L'une se greffe sur l'autre. On semble ici toucher une harmonie parfaite entre le peuple et l'érudit entiché d'art. Entre tradition orale et recueillement littéraire, une relation symbiotique est possible.

« Gustave Flaubert a réussi à fondre et à unir dans le miraculeux émail littéraire tout l'appareil de chevalerie avec le plus simple des contes pieux du peuple. »³⁷ La marque d'une grande œuvre tient dans sa capacité à rassembler dans un même discours quantité de matière, parfois contradictoire, provenant de temps et de lieux divers. Cette diversité est au cœur de la mémoire schwobienne. Sous l'« émail littéraire », le laqué à l'impression de fini, de tout uni, réside une polyphonie culturelle. Ainsi, la légende de saint Julien

naquit parmi d'autres contes qui ne sont pas chrétiens, où les fils de rois sont enfermés dans des tours solitaires pour échapper aux prédictions, où les héros criminels sont condamnés à passer éternellement les voyageurs sur des rivières tumultueuses, où les pauvres et les lépreux sont reconnaissants et divins.³⁸

Le récit emprunte son identité à d'innombrables sources. Il se constitue comme un métissage, se fait porteur d'altérité. Alors qu'une volonté historienne, dans le contexte de la III^e République, pouvait être tentée par la construction d'une histoire nationale, affirmation d'une culture typiquement française, Schwob renvoie à une extériorité débordant les frontières politiques et culturelles de la France. Ainsi apprend-t-on que Julien l'Hospitalier « n'est pas un saint local », qu'il est célébré un peu partout en Europe sans qu'on puisse établir quel fut sa véritable résidence.³⁹ Aussi faut-il comprendre que « les vies des saints ont été composées souvent avec des éléments étrangers à l'hagiographie »; et Schwob de mentionner que les légendes de Barlaam et de Josaphat sont adaptées des vies de Siddârtha et de Bouddha, de même que « les histoires populaires qui servaient à Aristophane se retrouvent encore partiellement dans les vies des saints russes »⁴⁰. Ces croisements culturels hallucinants se poursuivent alors que l'érudition schwobienne souligne l'identité du thème général du conte flaubertien avec ceux « de l'histoire d'Œdipe, du prince Agib, du troisième calandar des *Mille*

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁹ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

et une Nuits, et de la Belle au Bois dormant »⁴¹. Le caractère kaléidoscopique de la mémoire schwobienne ébranle la confiance en la stabilité identitaire de la nation et l'unicité d'un destin collectif, références chères aux idéologues de la nation. Schwob mène une sorte d'enquête folklorique, imitant en cela les travaux qui étaient à la source des projets nationaux. Anne-Marie Thiesse souligne en effet l'importante contribution d'écrivains tels que Macpherson, Herder ou les frères Grimm dans la construction des mythologies nationales. En rassemblant sous une même bannière différents récits, la littérature contribuait à la construction de références propres.⁴² Tout à l'inverse, Schwob souligne la variété des sources du conte flaubertien qui en font un objet non-assignable à une identité nationale. Ici, le récit semble se former à partir d'un mélange étonnant où cultures arabe, grecque et hindoue se mêlent au patrimoine chrétien de l'Europe. La légende est « si lointaine et si humble que tout y est incertain »⁴³. Elle émane de sources nébuleuses, silencieuses quant à leur origine spécifique. Voilà ce qu'il est primordial de protéger : l'impression d'incertitude liée à l'effet de distance. Le rôle de l'écrivain est de donner à sentir le caractère étrangement fabuleux de la matière du passé.

La tâche du littéraire, appelé à découvrir les joyaux du peuple et à les transmuier en matière mémorielle, s'assimile à celle d'un passeur. L'écriture crée un pont reliant la culture populaire au raffinement de l'art. Il ne faut pas se surprendre, en ce sens, de la place que prend l'épisode de la traversée du cours d'eau dans l'essai schwobien, moment crucial où Julien purge tous ses péchés et accède, en atteignant l'autre rive, à la sainteté. C'est aussi pour l'essayiste l'espace métaphorique où la légende populaire parvient au statut d'art et d'objet permanent de culture. Dans l'acte de passage qu'effectue Julien s'exprime pour Schwob le travail de passation d'une mémoire. Si le personnage légendaire se trouve confronté à une épreuve titanesque, l'écrivain doit lui aussi se mesurer au colossal effort de porter le poids de l'histoire. Car il s'agit non seulement d'effectuer une traversée, mais de rendre, dans ce mouvement, sa pleine valeur au passé mémorisé et remémoré. Le mendiant lépreux que Julien réchauffe de son corps et transporte sur l'autre rive se trouve transfiguré à

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

⁴² THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1999, 302 p.

⁴³ SCHWOB, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 115.

son arrivée, parvenant à sa véritable identité, divine. La quête de l'artiste de la mémoire sera identique : transporter, par les voies de l'art, l'humilité d'une parole populaire en objet marquant, unique. Ainsi le temps trouvera-t-il sa voie d'accès à une certaine éternité, cultivable, toujours. L'hospitalité de Julien offre un gîte à la mémoire.

La sensibilité artistique thésaurise l'héritage du passé en cherchant à demeurer le plus fidèle à ses origines. Devant les lacunes des témoignages, leurs béances comme leur multitude cacophonique, Schwob tient à conserver une distance nécessaire afin de perpétuer l'idée de la fragilité et de la préciosité de tout récit. Ainsi se maintient ouverte l'intrigue historique, proposant à la mémoire une histoire inachevable. En rendant hommage à l'imaginaire populaire, Schwob se trouve aussi à produire l'image surprenante d'un Flaubert à l'écoute des humbles. L'essai qui retourne sur les traces d'une légende vient simultanément transformer l'idée d'un écrivain peu intéressé au sort du commun des mortels. La préciosité de l'art littéraire manifeste en effet le souci de la perpétuation d'une mémoire qui n'a rien d'élitiste.

2.3. *Le jugement de l'histoire*

S'appuyant sur un aphorisme de Schiller, le philosophe allemand Hegel donnait à entendre sa pleine confiance dans la rationalité de l'histoire : « L'histoire du monde est le tribunal du monde »⁴⁴. Le récit historique, par la rétrospection des événements du monde, permettait selon lui de dégager le sens du devenir et d'entrevoir des perspectives d'avenir. Cette profession de foi en faveur d'une objectivité de l'histoire devait cependant être critiquée par d'autres philosophes qui cherchaient à démontrer le caractère construit et n'échappant pas aux jeux de projection du récit historiographique. Paul Ricœur parlera ainsi du temps historique comme d'un tiers temps, situé entre le temps vécu du corps, phénoménologique, et un temps d'ordre supérieur, cosmologique. Œuvre de la raison, l'écriture de l'histoire est aussi un champ de batailles impliquant l'affect. Le récit de

⁴⁴ Cité dans TRAVERSO, Enzo, *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, Fabrique, 2005, p. 76.

l'histoire, bien que tendant dans ses manifestations savantes vers une objectivité, implique une subjectivité. Le père des Annales, Marc Bloch, confessa lui-même que l'historien doit effectivement, à certains moments, prendre position, « car on ne saurait condamner ou absoudre sans prendre parti pour une table des valeurs qui ne relève plus d'aucune science positive »⁴⁵. Entre spéculation métaphysique et empirisme radical, l'histoire est un espace d'investissement éthique et politique que Ricœur croit indépassable, dans la mesure où « l'histoire doit rester intéressante, c'est-à-dire continuer de parler à l'espoir, à la nostalgie, à l'angoisse. »⁴⁶ Ainsi, le rapport au passé, même pour l'historien, demeure problématique, dans la mesure où il implique une individualité inscrite dans son temps et aux prises avec ses valeurs et ses désirs propres.

Avec le dialogue sur « L'art », la question de la posture face au passé est posée à l'artiste. L'essai emprunte ici les voies de la fiction. Jan van Scorel y fait un rêve fabuleux où il se trouve invité à discuter avec ses principales influences, les artistes italiens du Moyen Âge et de la Renaissance. Ensemble, ils s'interrogent sur les motifs qui guident le travail du créateur. Dante, qui mène la discussion, considère la mémoire de Béatrice en tant que forme qu'il n'aurait cessé de vouloir reproduire. Il affirme que c'est sur la base d'une absence, d'une béance inconsolable, que l'artiste fonde son travail : un certain passé, idéalisé, se trouve projeté dans une création infinie. Ainsi se trouve lancé le débat auquel van Scorel doit prendre part. Dante, qui prend l'initiative de la discussion, offre le discours d'accueil :

Sois le bienvenu, Jan van Scorel, et ne crains pas de troubler notre paix séculaire; car nous l'avons voulu. La divine conductrice élue qui demeure dans le Grand Cycle et qui contemple éternellement le visage de Celui *qui est per omnia saecula benedictus* a intercédé pour nous auprès du Maître de la Grâce. Il nous est permis de nous réunir en des temps fixés, et de nous considérer tels que nous fûmes, et d'entendre nos voix telles qu'elles résonnèrent, et de nous entretenir des choses que nous avons aimées.⁴⁷

Le témoignage du passé ne parvient à Scorel qu'à la suite d'une grâce divine. Béatrice, l'ange dantesque qui a donné lieu à la réunion, fait figure de médiatrice entre deux mondes. Elle intercède auprès de Dieu afin de rétablir la mémoire des morts au bénéfice des vivants. Pour

⁴⁵ Cité dans TRAVERSO, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 197.

⁴⁷ SCHWOB, « L'art », *op. cit.*, p. 189.

Dante, tel que Schwob le présente, ce retour des morts s'inscrit sous le signe d'une mémoire chérie et transmise. C'est envers son objet d'amour que Dante est redevable de sa présence parmi ce cercle restreint d'artistes; Béatrice, qui est pour le poète une source de mémoire, est aussi à l'origine de sa vocation de poète : « La vie nouvelle commence, pour moi, dans le livre de ma mémoire, à la fin de ma neuvième année, le jour où j'aperçus la très gracieuse dame que certains nommèrent ici Béatrice. »⁴⁸ La muse a transformé le statut de l'homme, passant d'anonyme à artiste. Cette transfiguration, que Schwob considère comme le propre de l'art, lègue à la postérité le nom d'un auteur et le titre de son œuvre, qui échappent à la mort par l'entremise de la culture.

« L'art » lance un défi au temps et à la finitude de l'homme en produisant du mémorable. Mais cette mémoire n'est jamais aisée. Les artistes rassemblés cherchent à départager qui d'entre eux a le mieux réussi. Leur débat porte sur la capacité de résistance de leur œuvre face aux effets destructeurs du temps. Dante demande à van Scorel de trancher : « Et cette nuit une grande controverse s'est élevée entre nous; s'il te plaît, nous te la soumettrons, puisque tu es né dans les temps postérieurs, et tu seras notre juge. » Situé dans l'après, van Scorel est appelé à tenir un jugement sur le passé. On lui demande de choisir parmi les artistes présents, séparer les contributions essentielles des apports accessoires, ce à quoi le peintre hollandais se refuse. « Maître, je n'oserai. »⁴⁹ Voulant demeurer fidèle à ses pères spirituels, il ne se sent pas la force d'un tel acte : le passé représente pour lui un maître indépassable. Van Scorel ne se sent pas l'audace de choisir parmi le legs de ses mentors, prisonnier d'une vision idéalisée de ceux-ci. Et pourtant, Dante renchérit : « Tu le dois : car le Destin t'a marqué du sceau; et tu répondras en toute innocence »⁵⁰. Dante insiste sur la nécessité d'une prise de position face aux grands ancêtres. Nul n'y échappe, pas même l'artiste. Van Scorel, pris en otage par ses modèles, doit trouver sa propre voie. Cet engagement, lieu d'une renaissance, s'inscrit curieusement sous la plume de Schwob comme le signe d'une virginité, d'une nouveauté qui tient lieu de la plus pure innocence. Marque d'indulgence, mais aussi d'un idéalisme radical, la voix de l'affirmation, qui trace la voie de la singularité, est toujours blanche. Cette condition offre à l'artiste une certaine assurance, un

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 189.

appui dans la longue quête d'autonomie du sujet. Ainsi, quand vient le temps de porter son jugement sur les motifs de la création artistique, une fois chaque invité de la table ronde ayant fait état de sa propre démarche, van Scorel ne peut faire autrement que de se fonder à son tour sur sa propre expérience. Déchiré entre un amour idyllique pour « une fillette de douze ans, modeste et blanche » dont il conserve à jamais la mémoire, figure figée du souvenir, et une « tentatrice », « ardente et belle », il ne peut se résoudre à trancher entre la volonté de son cœur et celle de son désir.⁵¹

Et je souffre, car mon amour est attiré vers ma tendre fillette; mais mon désir va vers la tentatrice de Carinthie. Et je ne puis peindre la Vierge sans la faire à la ressemblance de ma petite fiancée; et je ne puis imaginer Eve et Madeleine qu'à la ressemblance de celle dont les yeux sollicitateurs m'invitèrent à rompre mon serment. Telle est mon histoire : mais, ô Maître, je tends la main à mon amour.

Guidé par une souffrance, par un dilemme irrésoluble, Jan van Scorel propose une vision de la création comme une quête incessante, soutenue par un souvenir vibrant. La mémoire du peintre, déchirée entre une volonté de fidélité et un désir contraire, est dynamique. Elle est l'espace d'un débat interminable. Dante, face à cet aveu honnête, se montre satisfait : « Tu nous as donc jugé, car tu n'as point abandonné ta conductrice. »⁵² Le jugement qu'il exigeait était indissociable d'une vérité subjective. Dante appelle van Scorel à aller au-delà de ses maîtres : pour leur demeurer fidèle, il doit investir sa propre histoire.

L'art de la mémoire que suggère l'essai de Schwob s'adresse aux affects. Le souvenir est un exercice d'empathie où la projection dans le passé se renverse en un acte désirant tendu vers l'avenir. La communauté qui apparaît dans le rêve de van Scorel est celle à laquelle le personnage voudrait appartenir. D'ailleurs, l'évocation du groupe d'artistes est symptomatique d'une mémoire sélective « suivant des besoins de logique et de symétrie »⁵³, selon l'expression d'Halbwachs. « Ils portaient des chaperons de diverses couleurs, mais la plupart avaient la tête couverte de l'aumusse rouge des citoyens de Florence. »⁵⁴ La simplicité du code vestimentaire produit un sentiment de cohésion, l'impression d'une appartenance à

⁵¹ *Ibid.*, p. 203.

⁵² *Idem.*

⁵³ HALBWACHS, Maurice, *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971, p. 89.

⁵⁴ SCHWOB, *op. cit.*, p. 188.

un même lieu. L'image mémorielle de Schwob peut évoquer pour nous le tableau freudien de Rome, ville éternelle. Cherchant à illustrer la persistance, au sein de l'inconscient, de toutes les phases de l'existence, le père de la psychanalyse imagine une ville saturée de bâtiments, où les travaux architecturaux s'empileraient sans jamais subir l'usure ou la destruction. Le résultat, effrayant, qui fait se superposer en esprit les époques les plus lointaines, rend compte d'une vision d'une densité cauchemardesque. L'intemporalité de l'image freudienne suppose toutefois un écart face à la réalité présente qui est tout à fait contraire à l'idée de la mémoire que se fait Schwob. Pour lui, l'acte de se souvenir émane d'une volonté subjective et consciente de ses attaches identitaires. Encore une fois, le sociologue Maurice Halbwachs propose une remarque éclairante : « on ne peut rassembler en un tableau unique la totalité des événements passés qu'à la condition de les détacher de la mémoire des groupes qui en gardaient le souvenir, de couper les attaches par où ils tenaient à la vie psychologique des milieux sociaux où ils se sont produits, de n'en retenir que le schéma chronologique et spatial »⁵⁵. La mémoire, pensée en tant que phénomène social, reconduit le sentiment d'appartenance.

À partir de cette mémoire particulière, préférant au projet insensé d'une histoire totale l'élection de fragments marquants, un autre récit de l'histoire devient possible. Parmi la communauté artistique du rêve de van Scorel, on retrouve des personnages hantés par leur échec. Paolo Uccello se désole face à l'incompréhension de ses pairs pour son ultime tableau, alors que Orgagna est pris à parti par Donatello qui lui dit : « tu avais raison de peindre le triomphe de la Mort; car la Mort a triomphé de ton œuvre »⁵⁶. De la fresque du Campo Santo qui constituait la fierté d'Orgagna ne subsiste que « de mauvaises copies et le récit des écrivains »⁵⁷. Malgré tout, Schwob travaille au rachat de la mémoire de ces artistes. En composant un récit qui les met à l'avant-scène de l'histoire de l'art, il les sauve de l'oubli. Les apparitions qui surgissent du rêve de van Scorel témoignent d'une fidélité à un certain passé tout en répondant de son désir propre. Répondant à une histoire aveugle, Schwob rétablit la mémoire des vaincus.

⁵⁵ HALBWACHS, *La mémoire collective*, op. cit., p. 137.

⁵⁶ SCHWOB, op. cit., p. 200.

⁵⁷ *Idem*.

Voilà finalement en quoi tient le jugement de Marcel Schwob sur l'histoire. Refusant un point de vue faussement impartial, la vérité arrêtée d'une lecture universalisante du cours du temps, il produit ce qu'on pourrait considérer à l'instar d'Aleida Assmann comme une « contre-mémoire », c'est-à-dire un récit offert en opposition à l'expérience commune du monde.⁵⁸ La contre-mémoire vient ébranler les certitudes d'un discours institutionnalisé et largement diffusé. Alors que, comme le rappelle Gérard Namer, « l'histoire officielle méconnaît la dimension de la conscience de classe des dominés par rapport aux dominants parce qu'elle (l'histoire) s'identifie à la conscience de classe des dominants »⁵⁹, Schwob donne voix à un imaginaire qui n'a pas pu se réaliser et à des espérances demeurées sans lendemain. Pendant que le dialogue sur « L'art » fait part de maints échecs artistiques, en sourdine s'insinue une invective contre le discours dominant de l'historiographie qui est venu insidieusement sceller le sort des artistes. Pour Schwob, aucun destin ne doit demeurer clos. Son travail de mémoire consiste plutôt à ouvrir la matière du passé aux possibles inconnus de l'avenir.

2.4. *Rachat de l'histoire*

« Traditionnellement, l'historiographie ne se présentait pas sous la forme d'un récit polyphonique pour la simple raison que les classes subalternes en étaient exclues, avec le résultat de réduire la narration du passé au récit des vainqueurs. »⁶⁰ Les essais de Marcel Schwob attribuent à la littérature la mission d'une histoire des vaincus. Face à une historiographie muette devant les hétérogénéités, il cherche à se faire le cueilleur des « timides fleurs du peuple »⁶¹, pousses sauvages et éphémères qui recèlent une beauté naïve et authentique. Il vise à protéger l'expression d'une vie frêle mais précieuse, d'une spontanéité toujours menacée de disparition. « Et comme la cité parfumée de l'odeur des

⁵⁸ ASSMANN, Aleida, « The sun at midnight : The concept of counter-memory and its changes », dans TOKER, Leona, *Commitment in reflection : Essays in literature and moral philosophy*, New York, Garland reference library of humanities, 1994, pp. 223-244.

⁵⁹ NAMER, Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, pp. 168-169.

⁶⁰ TRAVERSO, *op. cit.*, p. 34.

⁶¹ SCHWOB, « Saint Julien l'Hospitalier », *op. cit.*, p. 115.

roses et des pins, la tendre histoire de Bacchis et de Plangôn aurait été effacée de la terre si Théophile Gauthier ne l'eut amoureusement recueillie. »⁶² La littérature s'assigne une tâche colossale visant à assurer la mémoire des négligés, des figures de second rang, ou de lieux perdus, grugés par le travail du temps. Mais conscient de l'ampleur démesurée d'un tel projet, Schwob agit avec le discernement d'un collectionneur, sélectionnant ses objets de manière à pouvoir y lire ou loger une histoire qui les déborde.

Spicilège est en ce sens le recueil d'un glaneur. C'est le fruit d'une collecte sur les sentiers aux multiples embranchements de l'histoire. C'est là, en bordure de ces chemins que tout le monde traverse mais que personne ne regarde, qu'il fait ses trouvailles. Dans « Plangôn et Bacchis », l'érudition de Schwob est mise à contribution et permet de déterrer des fragments de vie de plusieurs courtisanes. Les retailles d'histoires, telles celle de Paroinos « qui buvait immodérément », ou la simple mention de noms cocasses, comme « Theokleia la Corneille et Synoris la Lanterne, et la Grande, et Mouron, et le Petit Miracle, et Silence, et la Mèche, et la Lampe, et Torchon »⁶³, sont pour lui matière à méditation. Le sort de ces oubliées, qui de leur vivant étaient réduites à l'esclavage, ou qui ne s'en affranchissaient que pour assouvir les plaisirs des hommes, devient pour Schwob un symbole d'humilité et d'abnégation. La vie passée dans l'ombre, qui sombre plus tard dans le silence de l'histoire, trouve enfin dans l'univers littéraire un lieu d'existence. Schwob réserve une place de choix à ces créatures, leur timidité se retournant ici en aura mystérieuse. La nébulosité de leur figure, l'absence d'information entourant leur existence, suscitent toujours d'avantage la curiosité. Un intérêt inédit s'attache à leur nom.

L'art joue donc les sauveurs et les rédempteurs. Il « transplant[e] pour la faire reflourir »⁶⁴ l'expression fragile du peuple. Le moindre épisode collecté se cultive. L'artiste, tel un botaniste, entaille ses pousses et les enracine ailleurs. De ce mouvement naît la possibilité d'une nouvelle mise en lumière; l'histoire croît sous un autre jour. L'essai schwobien transporte le détail, le transmue en autre chose; il l'articule dans une logique de l'excès, du débordement du sens donné. Face au constat d'une histoire se bornant à faire

⁶² *Id.*, « Plangôn et Bacchis », *op. cit.*, p. 91.

⁶³ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 91.

l'étalage des « actions générales », il redonne sens et privilège à ce qui serait demeuré en marge de la série. Ce matériel unique, sédimentation historique gonflée d'un sens toujours renouvelable, vient faire éclater le « continuum de l'histoire ». Schwob adopte en ce sens la posture de « l'historien-matérialiste » décrit par Benjamin.

L'historien matérialiste est obligé d'abandonner l'élément épique de l'histoire. Celle-ci devient pour lui l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps vide, mais une époque, une vie, une œuvre déterminée. Il fait éclater la « continuité historique » chosifiée pour y isoler une vie individuelle, l'œuvre d'une vie pour y isoler une œuvre donnée. Mais grâce à cette construction, il réussit à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire.⁶⁵

Schwob porte de même un regard métonymique sur le passé. Les objets qu'il élit agissent en tant que condensations de l'histoire. Le détail, le trait infime, sont sous sa plume comme de méticuleux plis dans un texte qu'on croirait issu de l'art japonais de l'origami. Son art est patient, délicat, toujours à l'affût de l'irrégularité porteuse d'un sens allégorique. À la façon du collectionneur, il voue à ces singularités un intérêt hors du commun, fétichiste dirait-on, mais qui les amène justement dire plus, à déborder leur cadre pour suggérer un au-delà de la réalité donnée. Schwob lit l'histoire comme un livre ouvert sur l'avenir. Ce qui y réside ne trouve jamais son explication complète au moment de l'écriture, mais demeure suspendue en attente d'une nouvelle mise en lumière. La rédemption se poste dans l'attente.

Dans « Plangôn et Bacchis », Schwob s'attelle à la tâche de rendre aux courtisanes du conte de Gautier *La chaîne d'or* leur véritable identité. Alors que le poète avait précisé « les contours un peu fruste de ses personnages » issus d'Athénée tout en les éclairant « de lumières magnifiques et vivantes »⁶⁶, Schwob cherche à revenir, dans un esprit de fidélité à une histoire méconnue de la culture occidentale, aux personnages d'où la légende a pu naître. À contre-courant de la démarche entichée de mémoire, telle que j'ai pu la présenter jusqu'ici, l'auteur semble vouloir rétablir une figure positive, celle de l'hétaïre : « Il est vrai que ces grands noms sont bien enveloppés de fictions. »⁶⁷ Embellies par la plume de ceux qui ont pu

⁶⁵ BENJAMIN, Walter, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », dans *Œuvres III, op. cit.*, p. 175.

⁶⁶ SCHWOB, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 95.

perpétuer leur histoire, les courtisanes se trouvent victimes de déformations que la probité de l'érudit ne peut s'empêcher de démasquer.

En vérité, ce que l'écrivain cherche ici à rappeler est l'existence d'une vie vulgaire. La grossièreté des courtisanes, leur manque d'éducation, qui ont probablement contribué à ce qu'on relègue à l'oubli, deviennent ici matière à investigation. Recherche qui ne peut être qu'agréable pour celui qui s'intéresse à l'univers de la perversité. Après tout, ne reconnaît-il pas que c'est « un bas instinct qui nous fait remarquer avec plaisir le raccourcissement du sterno-mastoïdien dans le buste d'Alexandre, ou la mèche au front du portrait de Napoléon »⁶⁸? Et ailleurs, ne propose-t-il pas de définir le rire comme la propension à « se laisser surprendre par une négligence des lois »⁶⁹? Partout chez lui, on sent ce plaisir de la marge, du blanc de la page aux silences de l'histoire. Ce qui se tient à l'écart, demeure inexpliqué, attise une curiosité qu'il espère contagieuse.

Ici, c'est le vil qui l'intéresse, la rudesse de l'esprit qui n'a que faire des élucubrations de l'élite culturelle. Voilà ce que Gautier a trafiqué, cherchant à dépeindre des figures ne correspondant pas à l'humble condition de ces antiques femmes de joie. Pour parvenir à ses fins, Schwob cherche donc à départager le légendaire du positif. Chose assez ardue quand on s'attaque à Milet, cité magnifique où « [t]out notre trésor de conte a été pillé »⁷⁰. Le point d'ancrage de la quête prend en effet l'image d'une fiction perdue. C'est de là qu'émanait autrefois une source de richesse fabuleuse, pour ne par dire fabulée. Toute tentative visant à rendre justice au passé par un rétablissement des fondations de la ville se bute dès lors à une impasse. Car Milet, « cité de voluptés, d'étoffes précieuses, de fleurs, de courtisanes et de légendes »⁷¹ a sombré des suites de ce vol. Elle n'est depuis plus la même. Sa gloire effacée, la légende rompue, la vie l'a abandonnée. Comment dès lors revenir en ces lieux et y retrouver l'essence de l'activité qui fut sienne?

Schwob émet l'hypothèse selon laquelle ce n'est peut-être seulement que par le recours à l'imaginaire, à la fiction qu'on pourra rétablir un faisceau d'intelligibilité. Après

⁶⁸ *Id.*, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 170.

⁶⁹ *Id.*, « Le rire », *op. cit.*, p. 154.

⁷⁰ *Id.*, « Plangôn et Bacchis », *op. cit.*, p. 90.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

tout, « [n]ous savons peu de chose sur Plangôn de Milet »⁷². Quand à Bacchis, il est « plus aisé de *deviner* »⁷³ son histoire. Toute la quête de vérité ne peut tenir qu'au statut d'hypothèse. Face à l'indécision, Schwob se trouve forcé de trancher : « Plutarque attribue cette action à Timandre; Athénée à Théodota; c'est la preuve qu'elles l'accomplirent toutes deux. »⁷⁴ Le passé recèle des mystères et il serait illusoire, voire malhonnête, de prétendre à l'impartialité dans leur mise en récit. Ainsi, la recherche portant sur les courtisanes de l'Antiquité doit-elle composer avec une part d'invention. « Car les courtisanes d'Athènes ont eu leur poètes, leurs historiens et leurs peintres. »⁷⁵ Le scientifique côtoie toujours malgré lui le milieu de l'art. Dans son ouvrage de représentation, il n'a d'autre choix que de s'appuyer sur une matière incertaine. En ressort une écriture à jamais condamnée à la retenue et ne pouvant qu'approcher l'évocation. C'est d'autant plus vrai que la quête s'attache ici à une histoire qui eut lieu en des contrées disparues : « Cité de voluptés, d'étoffes précieuses, de fleurs, de courtisanes et de légendes! Sa trace est effacée de la terre; de l'extrémité de Samos on ne voit plus ses maisons peintes, et la baie même de Latmos a disparu depuis que les alluvions ont changé de rivage. »⁷⁶ Si Milet a sombré suite à un ensablement progressif, défigurant cette colonie autrefois prospère, la parole de l'écrivain permet d'en maintenir une mémoire vivante. La mythification de l'espace passe par une série d'évocations sensuelles visant à faire effet, à susciter la prolifération d'images chez le lecteur et à lui suggérer la variété des parfums. Une vie se remobilise sur ce territoire fantôme. En fait, Schwob donne à penser que le passé qui dort au fond de documents ensevelis sous la poussière est toujours susceptible à l'éveil. Bien que la légende des hétaires dut un jour « venir se fixer près des lourdes fleurs du sommeil »⁷⁷, le rêve qu'elles suggèrent continue de germer pour celui qui s'attelle à leur réhabilitation.

La littérature donne cours au possible d'une vie. La matière sommeillante que Schwob tâte délicatement, de manière à ne pas la brusquer et à ne pas faire fuir son auréole fabuleuse de rêve, trouve peut-être finalement son expression la plus claire dans le

⁷² *Idem.*

⁷³ *Ibid.*, p. 92 (Je souligne).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

personnage de Théodota. Face à un Socrate qui voudrait lui faire entendre raison, son incompréhension se trouve compensée par un savoir-faire naturel, une sagesse logée au fond du cœur et qui n'a que faire des mots. Le silence porte ici témoignage d'une vérité d'un autre ordre : « Elles [les hétaires] sont plus touchantes dans cette innocence que la savante politicienne Aspasia. »⁷⁸ Avant le verbe, la vie. Voilà ce qui est sauvé du péril historien : ce qui ne s'est pas dit mais s'est fait et a été vécu quotidiennement, dans l'ombre des grands mouvements sociaux. En réponse à l'histoire des vainqueurs, Schwob propose un travail de mémoire reposant sur un peuple sans lettres, la communauté de ceux et celles qui n'avaient pas les mots pour s'inscrire dans l'encyclopédie du patrimoine commun, mais qui, jour après jours, faisaient rayonner le monde de leur présence. La vérité que scrute l'auteur de *Spicilège* sous le mythe littéraire qu'en a donné Gautier est d'une simplicité riche de mille secrets. Théodota, « dont le dévouement passa la mort d'Alcibiade, n'était pas une fille d'intelligence ou d'esprit »⁷⁹. Mais sa vulgarité qui fut l'objet d'une culture refoulée, du théâtre du piètre poète Machon aux tableaux d'un Nicophanès, témoigne d'une vie aussi valable que toute autre.

La figure de Théodota sert de point de réfraction kaléidoscopique en projetant un éclairage singulier sur le monde des humbles. Elle témoigne de l'existence de ceux qui vécurent dans le silence, de celles dont la vie parut trop longtemps sans conséquences, de ces fantômes anonymes qui maraudent dans les marges des livres d'histoire. Schwob cherche à rétablir leur dignité sans pour autant s'imposer comme celui qui sut ce qu'ils voulaient dire. Au contraire, pour le littéraire, leur silence est d'or. Il aide à la composition de figures énigmatiques qui s'insèrent dans une prose essayistique sans clôture. Coup de force de l'écrivain : il transforme l'infime d'un détail particulier en ouverture sur le multiple. Son regard se diffuse à l'échelle d'une histoire fragmentée, sans résolution harmonique. Il offre du coup une lecture à rebours du projet d'un Michelet qui reprochait aux artistes leur goût pour l'exception.

Ce n'est pas que nos grands peintres aient toujours été infidèles; mais ils ont peint généralement des détails exceptionnels, des accidents, tout au plus, dans chaque genre, la minorité, le second côté des choses. [...] Il leur fallait des effets, et ils les ont cherchés

⁷⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 100.

souvent dans ce qui s'écarterait de la vie normale. Nés de l'agitation, de l'émeute, pour ainsi dire, ils ont eu la force orageuse, la passion, la touche vraie parfois aussi bien fine et forte; - généralement, il leur a manqué le sens de la grande harmonie.⁸⁰

Aussi bien dire que, subtilement, Schwob ouvre la voie à la dissidence, à ce qui se refuse à une pleine intégration au sein du corps social. Le travail de mémoire, qui passe par un rachat de l'univers des humbles à travers de beaux hommages à l'imaginaire folklorique, vient élargir et problématiser les horizons de l'historiographie. D'une science construite sur les prémisses de la fondation de l'État-Nation et visant du coup à affermir la conscience de son identité, elle se renverse chez Schwob en un savoir qui tient compte de ce qui ne cesse d'excéder ses cadres. Mais ce travail méthodique de bibliophage ne peut se leurrer sur sa propre condition, qui mène inévitablement à la construction de figures nourries de l'imaginaire collectif et le nourrissant en retour. Schwob se situe sur un balancier vacillant, lui permettant de relativiser l'autorité d'un discours de savoir tout en promouvant la pertinence et la justesse d'une littérature ouverte sur le monde et son histoire. Ce difficile équilibre se ressent partout dans ses essais qui oscillent entre la volonté de réel et le plaisir de la fiction. Comme quoi la conception de la littérature de cet auteur, qu'on se complaît trop souvent à ranger parmi une école symboliste ou décadente réduite au credo de « l'art pour l'art », n'a que peu à voir avec une tour d'ivoire. Les essais de Schwob questionnent bien plutôt les fictions identitaires des nations modernes. L'art qui a toutes les apparences d'une simple vocation marginale revendique en fait cet espace à part. C'est de là que Schwob établit sa critique d'une science objective et coupée du monde, critique qui se prolonge en acte de solidarité avec les oubliés de l'histoire, contribuant ainsi à la création d'un espace parallèle d'affirmation mémorielle.

Mais cette affirmation est à son tour problématisée par un souci de justice et de fidélité de l'auteur. L'entreprise de rachat de cette communauté illettrée ou sans parole passe obligatoirement par le prolongement d'un silence. Silence modifié, trafiqué par le travail d'un art ouvert à l'avenir et à son droit de répondre à son tour du passé; silence qui rumine donc, qui bruisse sans jamais être trahi. Tout baigne dans un inachèvement qui évoque l'idée de

⁸⁰ MICHELET, *Le peuple*, op. cit., p. 13.

l'essai chez Adorno, sans mot d'ordre définitif ni fixation du sens⁸¹. De là à dire que tout tourne ici à vide, il y a un pas à ne pas franchir. Car malgré l'absence d'une parole claire déterminant le sens de l'histoire, s'énonce à tout le moins une volonté de faire place à ce qui avait jusque-là été ignoré. Schwob a un projet d'aventure, de transport vers un ailleurs hors des sphères du connu. Il sent le moment d'une crise qu'il aspire à dépasser. Pour instaurer quoi? Rien d'autre que le renouvellement des possibles. C'est là l'essence du projet de fondation d'une tradition alternative au naturalisme dans la littérature et au positivisme dans la science, tradition qui passe par la figure d'un père spirituel, fugitif de son vivant et insaisissable depuis sa mort, François Villon. Par ce projet d'une construction légitimante donc, Schwob aspire au retour des grands effets du mystère. Seul un passé aux contours incertains, immense nappe noire perlée d'innombrables étoiles en laquelle brillerait la densité de l'histoire, est à même de suggérer le pouvoir de l'avenir. Et c'est ce vers quoi *Spicilege*, ce livre de mémoire, tend. Dans un souci de fidélité à l'héritage d'un passé et donnant à rêver au désir d'un horizon désentravé, l'art est humblement matière à liberté.

⁸¹ ADORNO, Theodor W., « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29.

CHAPITRE III

ESSAI ET DÉFAMILIARISATION : UNE ÉTHIQUE LITTÉRAIRE

Dans la biographie *Marcel Schwob et son temps* qu'il signait en 1927, Pierre Champion parle d'un écrivain vivant dans une époque sans histoire. Face à ce vide, il n'aurait pas eu d'autre alternative que de se mettre à l'écriture de contes. Curieux hommage! Aussi bien dire que l'écriture est un effort à défaut de mieux et qu'elle ne constitue pas une véritable action, qu'elle est une vaine fiction ne travaillant qu'au divertissement et à la futilité. La définition de la littérature que semble proposer Champion reconduit l'argumentaire scientifique pour lequel la littérature est appelée à se ranger hors du cours de l'histoire. C'est dire combien l'image de l'artiste symboliste isolé dans sa tour d'ivoire est tenace. Elle reprend, afin de la glorifier, l'idée d'une marginalité volontaire, d'un célibat bénéfique à la véritable création, loin de toute influence sociale. Ce faisant, la vulgate s'aveugle sur le fait qu'elle ne vient que reprendre, pour le solidifier, le discours des sciences humaines refusant à la littérature toute prise sur le réel. L'idée prendra force, s'ancrant dans les mentalités pour devenir une sorte de lieu commun : l'art peut faire rire ou pleurer, plaire ou dégouter, il demeure toujours dans la zone inoffensive, bien que suspecte, des affects.

Ce caractère volatil de l'art se verra pourtant opposer une autre vision. *Spicilège* défend en effet les fonctions cognitive et éthique de la littérature de manière à la réhabiliter au sein du monde. Les essais de Marcel Schwob se saisissent de la réalité la plus diverse, de la banalité du rire à la terreur des attentats anarchistes, pour donner à voir, de façon

surprenante et déstabilisante, comment elles se rattachent au fil continu d'un destin commun. Le travail d'écriture déplace le regard pour produire du nouveau à partir du même. Il défamiliarise. Cette production d'effets, qui ravive le rapport au monde et aux choses, et qui force à la considération renouvelée des événements qui s'y produisent, a été théorisée pour une première fois par Viktor Chlovski. Pour le Formaliste russe, la littérature, en proposant un regard ingénu sur la vie sociale, révèle la réification des rapports sociaux et permet ainsi le début d'une critique. Éventant le mensonge idéologique, elle sous-tendait une posture révolutionnaire. Sans se réclamer d'une telle volonté émancipatrice, les essais de Schwob invitent tout de même à prendre conscience de la complexité du monde, de son histoire et, surtout, de la façon de se le raconter. Car la mise en récit de la vie est une fabrique du regard. Elle débouche sur une manière de sentir, une manière de représenter, une manière de s'identifier. La forme de la narrativité, par-delà sa production de sens, donne naissance à des postures, fournit des repères permettant de s'orienter. Elle pose le point de départ à partir de quoi une action devient possible. Voilà entre autres ce que *Spicilège* permet de reconnaître. En mêlant les frontières de la réalité et de la fiction, Schwob propose l'image d'un monde traversé par de multiples souvenirs, imaginaires ou historiques. Son écriture donne à revivre des fragments du passé, à ressusciter un héritage culturel bouleversant l'expérience du présent. Sous les apparences de l'ordinaire, Schwob dévoile des merveilles insoupçonnées. La littérature offre cette possibilité de trésor, elle qui articule un imaginaire blotti au creux de tous nos regards.

Ce chapitre se propose donc de souligner le travail de défamiliarisation qu'effectuent les essais de *Spicilège*. Ici, c'est en revisitant, par le détour de l'Antiquité, les attentats terroristes qui ébranlent Paris en cette fin de XIX^e siècle que Schwob livre un propos original qui contraste avec le verdict de condamnation de ses contemporains. Ailleurs, c'est en se projetant dans un avenir hypothétique que l'essayiste appelle à la préservation et à la redécouverte des banalités qui rendent le présent si unique. À chaque fois, la littérature se présente comme une fenêtre sur l'histoire, celle du passé comme celle du présent. Les essais de Schwob suggèrent un regard sur un monde qui n'est jamais lointain, et sur lequel il est toujours possible d'agir. Performativité de la littérature qui mène au seuil de sa transformation : l'essai se charge alors de visées éthiques.

1. La défamiliarisation de l'histoire

1.1. *L'anarchie*

En dépit de la remarque de Pierre Champion sur l'époque sans histoire à laquelle aurait vécu Schwob, force est de remarquer que la fin du XIX^e siècle est secouée par une série d'événements semant la panique dans la société française. De 1892 à 1894, Paris vit sous la crainte d'imprévisibles explosions à la dynamite. Au-delà des dommages matériels, l'absence d'explication permettant de comprendre les attentats répand la terreur. Ce qu'on rassemblera plus tard sous l'effigie de « l'ère des attentats » sidère par effet de vide causal. Les explosions atteignent au principe d'entendement, ébranlent le lien à un monde incertain. Curieusement, l'effet que provoque la dynamite anarchiste semble être de mèche avec la poétique du symbolisme. Là où la bombe cause dommage à la sérénité du social, les écrivains symbolistes voudraient, par les voies de leur art, semer un trouble similaire dans le registre du langage. C'est du moins la thèse que développe Uri Eisenzweig dans son essai *Fiction de l'anarchisme*, où il signale que la sympathie des artistes symbolistes pour les anarchistes ne tenait pas tant dans le projet d'émancipation sociale que dans la fascination pour les attentats eux-mêmes. Reformulons le propos de l'auteur : le terrorisme frappant le Paris fin-de-siècle émanait de ce que les idéologues libertaires, Kropotkine en tête, avaient désigné sous le vocable de « propagande par le fait ». Le prince anarchiste affirmait ainsi : « La propagande de nos idées doit se faire, non seulement par la parole et la plume, mais aussi, et surtout, par l'action.¹ » Jugée insuffisante, la parole ne parvenait pas à décrire adéquatement l'idéal révolutionnaire. Cette situation critique du langage répondait, selon Eisenzweig, à ce que Mallarmé désignait dans le champ littéraire comme une « Crise de vers »² : le trouble d'une parole défailante, incapable d'atteindre l'idéal par les moyens de la représentation. C'est une poétique que les symbolistes retrouvaient dans la détonation des bombes : à l'éclat des

¹ Cité dans EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 73.

² MALLARMÉ, Stéphane, « Crise de vers » dans *Œuvres*, Tome II, Paris, Gallimard, coll.

« Bibliothèque de la Pléiade », 1998, pp. 204-213.

explosions devait correspondre une parole non plus descriptive, mais performative. Par la terreur qu'ils provoquaient, les attentats constituaient pour ces artistes des événements irréprésentables desquels on ne pouvait s'approcher que par une écriture qui chercherait à en reproduire les effets.

Cette impasse dans la langue n'empêcha cependant pas le déferlement de réactions aux événements. Entre une opinion majoritairement empressée à condamner ces actes de violence et quelques éclats isolés d'enthousiasme chez certains artistes ou partisans anarchistes, une voix, celle de l'artiste Marcel Schwob, cherchera à mettre en perspective les attentats. La mention de l'artiste est ici essentielle, en ce qu'elle permet de distinguer le travail de l'écrivain de celui du journaliste. Schwob, en plus de son métier d'écrivain, agit en tant que chroniqueur au *Phare de la Loire* et à *L'Écho de Paris*. Ses commentaires éditoriaux ne laissent pas de doute quant aux opinions défavorables qu'il éprouve au sujet des terroristes. Fidèle en cela à la tradition familiale, il est un fervent défenseur de la République et ne peut que s'insurger contre ce qui contrevient aux principes du droit.³ Par contre, là où l'écrivain s'impose, le regard se déplace, donnant lieu à une nouvelle lecture des événements. L'art permet de garder à distance la réaction impulsive et réprobatrice. Sous le titre « L'anarchie », *Spicilège* contient deux fictions interrogeant le fait social de manière décontextualisée. Le premier de ces textes, intitulé « Dialogue entre Cébès et Phédon », questionne, par le prisme de l'histoire, la figure du terroriste. En pastichant le *Phédon* de Platon, Schwob produit un étrange tableau où Démochole, personnage fictif dont le nom est l'écho de l'anarchiste Ravachol, semble incarner l'ombre de Socrate. La fiction pose ainsi la question de l'héritage que le geste anarchiste saura léguer à l'avenir. Utilisant la méditation sur l'immortalité que développait le *Phédon* comme arrière-fond de son essai, Schwob prend du recul par rapport à son temps et envisage les événements qui le secouent avec une distance ironique. De façon étonnante, la fiction vient mettre côte à côte l'anarchiste et une des figures centrales de la philosophie occidentale.

³ ALLAIN, Patrice, « La famille Schwob : Le phare de la Loire et les Lumières de la République » dans ALLAIN, Patrice [et al.], *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, Nantes, Bibliothèque municipale de Nantes, Le Promeneur, 2006, pp.23-46.

Un tel déplacement, qui permet l'examen d'une réalité connue sous un angle nouveau, Viktor Chlovski et les Formalistes russes le désignaient comme l'un des « procédés » fondamentaux de l'art. Dans le contexte d'ébullition révolutionnaire de la Russie, ce groupe d'intellectuels proposait une interprétation de la littérature devant contribuer à l'émancipation du prolétariat et des classes paysannes. Dans une perspective progressiste de l'histoire, l'art produisait, selon eux, un contre-discours aux mystifications idéologiques et permettait une débanalisation du regard sur la vie. « Le but de l'art, c'est de donner sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. »⁴ Chlovski opposait « vision » à « reconnaissance », une certaine ingénuité à la certitude intellectuelle. Il trouvait dans l'art une force permettant de se libérer de l'automatisme de la vie quotidienne. En obscurcissant les objets, c'est-à-dire en les peignant sous des traits inhabituels, la littérature menait à une redécouverte du réel. Elle dénudait l'appréhension du monde de ses préjugés et donnait à voir les rapports de domination. « L'art comme procédé », le texte dans lequel Chlovski développait ces idées, se fondait sur l'œuvre de Tolstoï qui avait permis de faire ressortir le caractère subversif du discours des humbles. La naïveté apparente du peuple était en fait à même de percer l'artifice fallacieux des conventions sociales. L'art défamiliarisait, il permettait de comprendre autrement la réalité.

Dans un esprit différent, délaissant les visées révolutionnaires pour se concentrer sur la fonction cognitive de la défamiliarisation, l'historien Carlo Ginzburg a prolongé la réflexion du Formaliste sur le populisme de Tolstoï pour démontrer que la sagesse de ses personnages issus de la paysannerie est en réalité la résultante d'une circularité entre culture populaire et cultures savante.⁵ Le thème de l'étranger démontant une réalité qui nous serait coutumière, que Ginzburg retrace chez Marc Aurèle, Voltaire, Montaigne, La Bruyère, ainsi que dans la littérature de colportage, procède d'une multitude d'échanges entre strates

⁴ CHLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé », dans TODOROV, Tzvetan (éd.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes, russes*, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 82.

⁵ GINZBURG, Carlo, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », dans *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, pp. 15-36.

sociales. Le concept d'« estrangement », que Chlovski analysait dans une perspective littéraire, Ginzburg l'élargit à l'horizon historiographique de manière à produire un regard neuf sur les rapports culturels entre classes subalternes et élites. De la même manière que le russe décrivait l'art comme « un moyen d'éprouver le devenir de l'objet », insistant sur le fait que « ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art »⁶, l'historien italien cherche, par l'entremise de la théorie littéraire, à rouvrir l'histoire sur l'avenir pour en faire une matière encore à découvrir. En donnant à penser un rapport à une réalité complexe et mobile, l'estrangement se trouve ainsi à développer des fonctions cognitive et éthique.

C'est en ce sens qu'il faut considérer l'utilisation des procédés de défamiliarisation dans *Spicilège*. Devant une situation trouble qu'aucun mot n'apparaît apte à traduire, Schwob cherche une voie permettant d'évoquer le sentiment d'inquiétude sans pour autant s'y perdre. La mise en récit des événements doit, selon lui, permettre non seulement de raconter l'inénarrable mais aussi produire un regard neuf sur l'histoire. La narration de « L'anarchie », déplaçant l'espace et le temps de l'action du Paris actuel à la Grèce antique, ne représente plus l'histoire : elle la réinvente en la recampant dans un autre contexte. Le récit des derniers jours de l'anarchiste Démochole désamorce ainsi une situation panique : les bombes anarchistes sèment une terreur à laquelle seule une réaction affolée semble vouloir répondre. Ravachol, porte-étendard du drapeau noir rapidement reconnu coupable d'assassinat et de maints dynamitages, provoque un émoi monstre. Jean Maitron, l'historien de l'anarchisme parle d'une « âme simpliste, fanatique, mais droite »⁷, alors qu'André Salmon, dans un geste plus littéraire, affirme :

Non, la puissante, l'incomparable personnalité de Ravachol n'est pas d'une présentation trop aisée. Pour bien montrer cet être exceptionnel tel qu'il fut, il faut tout ensemble ne rien dissimuler du dégoût que peuvent inspirer les sales crimes illustrant affreusement le commencement de sa carrière tragique, et accorder suffisamment de sympathie aux intentions passionnées de l'honnête et, mais oui, généreux terroriste, assassin au cœur pur.⁸

⁶ CHLOVSKI, *op. cit.*, p. 89.

⁷ MAITRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France. Des origines à 1914*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1992, p. 227.

⁸ SALMON, André, *La terreur noire. Chronique du mouvement libertaire*, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1959, p. 160.

Entre dégoût et probité, bêtise presque amicale et altruisme radical, l'anarchiste devient immédiatement un symbole canalisant une puissante charge émotive. Schwob décide d'illustrer cette figure trouble en procédant à un décalage par le biais d'une projection vers le passé. Le mouvement de recul vise à se dégager de la réaction viscérale et irréfléchie. Schwob impose une distance bénéfique à la pensée critique; il choisit de placer l'action de son récit au sein du berceau de la sagesse occidentale. Le contraste se fait saisissant entre la folie des bombes et l'image sereine du pays des oliviers où il fait bon discuter. Mais plus qu'un décor ressuscité, Schwob marque son texte des traces d'un classique de la philosophie, le *Phédon*. « Phédon, étais-tu toi-même auprès de Démochole, le jour où il fut mené de la prison au supplice, ou tiens-tu le récit de quelqu'un? »⁹ En troquant le nom de Socrate pour celui de Démochole, l'auteur pose un geste surprenant : l'anarchiste se double du spectre du philosophe. L'auteur de « L'anarchie » conserve le caractère ambivalent du personnage. Il nuit à la volonté sociale d'un jugement dans l'urgence du moment en entremêlant pour la composition de son personnage posture philosophique et barbarie contemporaine. Il force ainsi à une réflexion renouvelée sur les événements : comme Socrate, celui que la cité considère comme son ennemi pourrait en vérité être son plus fidèle allié.

Ce regard neuf sur le présent passe paradoxalement par une conception ancienne et anachronique du rapport au temps. Schwob semble vouloir tirer des leçons d'un passé (bien qu'imaginé) pour répondre aux interrogations du présent. La posture qu'il propose apparaît dépassée en regard du régime moderne d'historicité, tel que présenté par François Hartog. Depuis le choc de la Révolution, le passé n'apparaît plus apte à éclairer un avenir incertain, délié de la trame de la tradition. C'est par exemple le constat de Tocqueville qui, à son retour d'Amérique, ressentant une brèche entre le passé et le futur, voit son esprit marcher « dans les ténèbres »¹⁰. L'épouvante singulière causée par l'ère des attentats, qui aurait, en ce sens, facilement pu être appréhendée selon une perspective moderne, est pourtant traitée par Schwob comme le serait un épisode de l'antiquité. L'écrivain semble en effet suggérer, à l'instar du modèle de l'*historia magistra vitae*, que le passé conserve encore sa part d'enseignement pour le présent. « Dans l'*historia magistra*, dit Hartog, l'exemplaire reliait le

⁹ SCHWOB, « L'anarchie », dans *Spicilege*, op. cit., p. 205.

¹⁰ TOCQUEVILLE, Alexis, dans HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », p. 107.

passé au futur, à travers la figure du modèle à imiter. Derrière moi, l'homme illustre était aussi devant moi ou en avant de moi.»¹¹ En reliant le destin de Démochole à celui de Socrate, Schwob amplifie le caractère légendaire de l'anarchiste. Il fait dévier la perspective rivée sur le présent en proposant à ses contemporains de considérer leur époque sous les traits d'un lointain passé.

Sous les détonations semble se profiler la possibilité d'une pensée inspirée d'un passé toujours fécond et dérangeant. Le geste anarchiste, tel qu'interprété à la lumière du passé, s'il paraît hérité d'un moment glorieux de l'histoire, porte aussi le legs d'une pensée critique, contestatrice des vérités artificielles. Schwob rappelle du coup la dimension subversive de la philosophie de Socrate. Le retour dans le temps vient réactiver la mémoire d'un homme qui ne faisait pas l'unanimité à son époque. Le caractère scandaleux de Démochole trouve en effet des échos chez le philosophe. Par son jeu de défamiliarisation, Schwob ravive le souvenir de la marginalité de celui qui fut condamné par ses pairs. Le philosophe, marchant pieds nus, désintéressé des soucis du corps, dérangeait par son attitude et ses questions. La défamiliarisation prend ainsi une double fonction. Si elle permet de se mettre à distance de la panique paralysant l'esprit, elle rend aussi au passé sa dimension explosive. L'exemplarité historique se charge d'une dimension critique par laquelle Ravachol apparaît comme le double de Socrate.

Démochole prend le visage sombre de ce que la mémoire culturelle a peut-être évacué au fil du temps : le caractère irrévérencieux du philosophe et, surtout, l'animosité qu'il a pu s'attirer. C'est en ce sens que le débat qui anime Cébès et Phédon, tous deux contemporains des deux personnages, suscite l'intérêt. La difficulté qu'ils éprouvent à distinguer Démochole de Socrate n'est jamais complètement dépassée. Pendant que Phédon cherche à faire valoir la supériorité de Socrate, qui usait d'une réflexion subtile pour amener ses concitoyens à s'élever et à tendre vers la vérité, Cébès insiste sur la similarité des deux hommes rejetant la richesse et méprisant une vie fallacieuse. Ni l'un ni l'autre ne parvient à convaincre son interlocuteur de la valeur de ses arguments. Collés à un débat prisonnier d'un cadre temporel restreint, les deux dialecticiens sont dans l'incapacité de trancher

¹¹ HARTOG, François, *op. cit.*, p. 117.

définitivement. L'absence de perspective historique, que Hartog qualifierait de « présentisme », empêche chez eux l'expression d'une réflexion critique. L'impasse sur laquelle bloque le dialogue entre Cébès et Phédon renvoie à la nécessité, pour la société parisienne prise sous le choc des bombes, de se dégager d'elle-même pour mieux se comprendre. Le travail littéraire de Schwob suggère une leçon du regard qui passe par un détachement, une mise à l'écart hors de l'excitation contemporaine. Le « procédé de l'art » qu'est la défamiliarisation produit une vision parallèle, un point de vue marginal altérant l'être-au-monde de façon bénéfique.

Le pastiche du *Phédon* met en scène un jeu de différenciation d'une époque par rapport à elle-même. Les destins croisés de Démochole et de Socrate donnent à penser l'étrangeté d'une histoire qui se répète. « Mais, mon cher, ne te trompes-tu pas, et n'est-ce point la mort de Socrate que tu nous racontes une seconde fois? »¹² La réécriture d'un récit, fondée sur ce qui prend l'allure d'une erreur, induit une inquiétude. Ce qui aurait pu sembler familier ne l'est plus, l'histoire de Démochole fait glisser la narration vers des zones d'incertitude. Là où les événements devaient coïncider, les conclusions déraillent. En fait, la construction du personnage Démochole s'établit à partir de détails touchant à la vie de Socrate qui ne donnent plus lieu aux mêmes conséquences : « Ainsi premièrement Démochole ne fit point, à propos de sa jambe, un discours sur le plaisir et la douleur, mais il remarqua simplement que ses pieds étaient gonflés, et qu'il ne pourrait mettre ses chaussures pour marcher jusqu'au lieu du supplice. »¹³ L'anodin, qui sert dans le texte de Platon d'élément déclencheur pour la quête métaphysique, reste avec Démochole à un niveau insignifiant. L'anecdote ne parle plus, elle cesse de faire événement, d'appeler l'interprétation. Comme si le double négatif de Socrate appelait au mutisme, réduisait au silence le discours de l'autre. Cette stérilité du discours de Démochole constitue une rupture par rapport à la parole mémorable de Socrate. L'impasse apparente sur laquelle débouche le récit des derniers jours de Démochole s'ouvre en fait sur une vision de l'histoire à venir comme chose indéchiffrable. La lecture de l'histoire de Marcel Schwob s'en trouve complexifiée. Le retour vers l'antiquité, qui semblait au premier regard indiquer une posture mélancolique où le passé servirait encore d'exemple à l'entendement du présent, permet

¹² SCHWOB, *op. cit.*, p. 206.

¹³ *Idem.*

plutôt d'envisager une situation ne correspondant à aucune attente. Le pastiche fait dévier la trajectoire de ce « Deuxième Phédon »¹⁴ par rapport à l'original. Il annonce une perturbation du cours de l'histoire qui mène à une situation inédite aux suites inconnues.

La réécriture insuffle à partir du passé de nouvelles perspectives d'avenir. Le dialogue schwobien se termine avec un épisode insoluble : les dernières paroles de Socrate et de Démochole, qui demeurent ouvertes à des interprétations multiples. Schwob met une nouvelle fois côte à côte le philosophe et l'anarchiste, le premier reconnu pour avoir émis une dernière volonté pour le moins énigmatique (« Criton, fit-il, nous devons un coq à Asclépios. Payez cette dette, et ne l'oubliez pas »¹⁵), le second se référant à l'ultime gémississement de Ravachol, interrompu par le couperet (« Vive la Ré... »¹⁶) : « Et, par Héraklès, s'exclame Cébès, n'est-il pas clair que le souhait pour le salut de la République est en tout semblable au sacrifice du coq à Esculape? Car Socrate ne respectait point ce demi-dieu d'Athènes, non plus que Démochole la République. Mais ils moururent tous deux, affectant de révéler ce qui les avait fait condamner par le mépris qu'ils en avaient, et ce qui les guérissait du pire des maux, la vie. »¹⁷ Ce que Cébès interprète comme un appel ironique à la République renvoie aux spéculations qui devaient faire suite à l'exécution de Ravachol. L'historien de l'anarchisme Jean Maitron fait d'ailleurs état d'un débat qui a opposé les forces conservatrices, prêchant pour le repentir du révolutionnaire qui salue finalement la grandeur de la République, et les anarchistes, qui entendent plutôt dans cette parole ultime un encouragement à la poursuite de la lutte.¹⁸ Pour Schwob, la décision de compléter la phrase de Ravachol ne pouvait que s'adjoindre d'un détachement ironique. L'écrivain prend soin de conserver une distance de manière à ne pas imposer une signification univoque à son texte. Il se rapproche en cela de Proust, qui visait selon Ginzburg « à protéger la fraîcheur des apparences contre l'intrusion des idées, en présentant les choses dans l'ordre de nos "perceptions", non encore contaminées

¹⁴ Le dialogue de *Spicilège* reproduit un texte paru dans *L'Écho de Paris* du 17 juillet 1892 sous le titre « Le deuxième Phédon (Fragment) ». L'information est tirée des « Notes bibliographique » de Maurice Sallet accompagnant le recueil *Spicilège*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁵ PLATON, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, trad. Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, p. 181.

¹⁶ MAITRON, *op. cit.*, p. 219.

¹⁷ SCHWOB, « L'anarchie », *op. cit.*, pp. 209-210.

¹⁸ MAITRON, *op. cit.*, p. 219.

par les explications causales »¹⁹. Plutôt que de déjouer un artifice idéologique, tel que Chlovski l'avait analysé avec l'œuvre de Tolstoï, la défamiliarisation servirait ici à la préservation d'un moment primordial, vécu en dehors du cadre des savoirs. Schwob s'assure en fait de préserver le caractère énigmatique de son récit; il joue sur son caractère incomplet et irrésolu de manière à provoquer chez son lecteur la perception de la prolifération des possibles.

C'est d'ailleurs sur une note ironique, où Cébès et Phédon aspirent à clore leur échange, que se termine le texte. Phédon, ne sachant plus que répondre aux arguments de son interlocuteur mais ne s'avouant pas pour autant vaincu, suggère l'intercession d'une tierce partie : « Si je jurais que je ne te crois point : Cébès, il me faudrait dire, avec Euripide, que la *bouche a juré, non le cœur*. Toutefois, avant de rien décider, nous ferons sagement de demander à Platon. »²⁰ En appelant à l'autorité de Platon, l'auteur du texte pastiché, Schwob s'offre une ultime boutade. On sait que dans le *Phèdre*, le philosophe comparait l'écriture à un *pharmakon*, à entendre au sens de drogue suppléant à la mémoire de l'esprit et neutralisant le cheminement nécessaire de l'âme vers la vérité. Pour Jacques Derrida, la méfiance platonicienne à l'égard de l'écriture se fondait justement sur l'ambiguïté de cette dernière.²¹ Comparée à la voix vive, qui, elle, était toujours assignable à une personne, l'écriture pouvait être lue par quiconque et à n'importe quel moment. C'est ce caractère volatil, anarchique pourrait-on dire, où la parole n'est plus assumée par une autorité pouvant défendre sa valeur et ses intentions, qui dérange Platon. En reprenant un des ces textes pour le détourner vers de nouvelles fonctions, Schwob met ainsi au défi l'autorité du philosophe. Jouant sur l'ambiguïté du langage, où la bouche peut jurer en faisant fi du cœur, il remet en circulation les spéculations interprétatives du texte. Son sens, comme celui de l'histoire, demeure discuté et discutable, et en cela ouvert à l'avenir.

Finalement, la réécriture du *Phédon*, texte qui à l'origine offrait une méditation sur l'immortalité, permet de poser la question de l'héritage de l'anarchisme et de toute forme de contestation d'un ordre, qu'il soit politique ou littéraire. Le glissement temporel qui s'y

¹⁹ GINZBURG, *op. cit.*, p. 32.

²⁰ SCHWOB, *op. cit.*, p. 210.

²¹ DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon » dans *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 69-198.

opère, d'un présent turbulent à un passé illusoirement familier, puis vers un avenir indéterminé, alimente une lecture critique du monde. La littérature devient ainsi un instrument ouvrant à de nouvelles configurations de l'histoire. C'est d'ailleurs ce que l'historien Ginzburg semble vouloir tirer comme leçon de l'étrangement, en appelant à un réquisitoire « antipositiviste »²² libérant la réalité des déterminismes aliénants. La littérature est un outil, pour Schwob, permettant d'échapper aux grilles analytiques d'un savoir considéré en termes de vérités immuables. Elle pave la voie à une quête infinie, à la recherche d'une connaissance mobile et au statut précaire. À travers ce cheminement, le passé retrouve ses droits en donnant à voir une réalité doublée d'un souvenir porteur de réflexions fécondes. L'essayisme de Schwob permet de déployer une vision où l'histoire retrouve diverses résonances du passé sans pour autant parcourir un cycle parfait assurant l'éternel retour du même. Le présent devient dès lors un moment unique, dont les diverses formes de rappel du passé donnent lieu à une série de modulations inédites. L'aventure humaine demeure ouverte.

1.2. Rire et mourir

Si « L'anarchie » permet de poser la question d'un avenir indéfini, lié à une histoire qui ne saurait déterminer ses suites, reste encore à considérer la place et le rôle de la permanence dans le cours du temps. Alors que l'histoire, soumise à la contingence, débouche toujours sur un inconnu, qu'advient-il de ce qui est? Comment les êtres et les choses échappent-ils à leur perte? Dans un texte portant sur « Le concept d'histoire », la philosophe Hannah Arendt établissait une distinction entre l'antiquité et la modernité sur la base du rapport à l'immortalité²³. Pour les Grecs, de Hérodote à Thucydide, l'écriture de l'histoire permettait d'échapper à la fugacité de l'expérience humaine. En relevant la singularité d'événements marquants ou en soulignant les grandes actions de personnalités illustres, l'historiographie permettait d'édifier une mémoire impérissable. La modernité a quant à elle donné naissance à une historiographie radicalement différente, non plus intéressée par

²² GINZBURG, *op. cit.*, p. 36.

²³ ARENDT, Hannah, « Le concept d'histoire. Antique et moderne » dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, pp. 58-120.

l'immortalité mais par la notion de processus. Arendt s'inquiétait du fait que ces processus étaient des constructions éminemment subjectives. En ne traitant plus de questions dans une perspective objective, les historiens arrachaient l'histoire à l'espace public, c'est-à-dire à un monde commun. Les notions de transmission et de référence s'en trouvaient perturbées.

L'angoisse devant cet ébrèchement temporel ne devait pas épargner Marcel Schwob qui, avec *Spicilège*, cherchait à léguer un héritage culturel à d'éventuels successeurs. Avec « Le rire », l'auteur s'interroge sur les transformations de cette action humaine dans l'histoire pour rapidement en venir à la conclusion que sa disparition prochaine s'avère inéluctable. Le sentiment d'une humanité qui courrait à sa perte en rompant avec un bagage qui lui est propre s'y manifeste sur un ton un brin fataliste. Schwob s'inquiète pour son époque qui semble dépourvue de toute faculté d'émerveillement. Comme si, en se coupant d'un certain récit de l'histoire qui mettait en scène les actions déterminantes de quelques grandes figures, la modernité en venait à épuiser son regard enchanté devant le spectacle du monde. Paradoxalement, l'essayiste, dans sa tentative de renverser cette tendance, cherche à identifier non pas un fait ou geste marquant son propre temps, mais bien une action bénigne ayant tous les traits de la plus indifférente banalité. Le rire, ce réflexe commun que son omniprésence rend presque invisible, est dépeint par Schwob sous des traits inhabituels. L'art comique se présente comme une manière de distinction, espèce de levier permettant de se dégager du lot : il renvoie à la manifestation d'un désir de grandeur. Schwob souligne toute l'importance culturelle que porte le rire, qui devient un révélateur de la vie humaine et de ce qu'elle a de particulier.

L'essai sur le rire cherche donc à saisir ce phénomène comme le témoignage d'une culture menacée de disparition. Le décrivant d'abord comme un réflexe naturel, Schwob signale qu'une certaine tendance contemporaine, dérivant de la philosophie kantienne, pourrait mener à l'annihilation du rire. C'est ainsi que par un geste paradoxal, Schwob en vient à proposer la sauvegarde du rire par les voies de la culture. Bien que ce soient les avancées de la pensée qui le mettent en danger, l'essai propose, par l'entremise d'un humour noir, son rapatriement comme objet culturel.

« Le rire est probablement destiné à disparaître. »²⁴ C'est sans équivoque que Schwob annonce le motif de départ de son essai. Sous une pression inéluctable, tout ce qui a trait à la vie humaine semble appelé à périr. C'est pour contrer ce mouvement que l'essayiste charge le rire d'une valeur culturelle et historique qu'il s'agit de protéger. Ainsi, l'essai s'ouvre sur une image tirée d'un conte de Poe, où l'on retrouve, « parmi un chaos de ruines »²⁵, la stèle du rire. Au milieu des décombres d'une civilisation allant à sa perte se tient un monument pour le moins inusité. Quoi de plus étonnant, pour un regard contemporain, que de retrouver une telle forme d'hommage à cette chose si commune qu'est le rire? L'image souligne l'importance d'une action qui vaut plus qu'un simple réflexe naturel. Si on lui a érigé une statue, c'est que le rire représente, parmi les monuments en ruine, l'un des ultimes remparts d'une culture héritée. Le rire, s'il se manifeste comme une basse réaction du corps, n'en demeure pas moins un geste social soulignant l'appartenance à une communauté. C'est la prise de conscience que Schwob veut provoquer dès l'ouverture. Il cherche à nous ouvrir les yeux sur le patrimoine vivant parmi lequel nous habitons et qui paraît menacé par une érosion culturelle. La banalité du présent se transforme sous l'effet d'un futur antérieur : le rire aura disparu.

On sait que pour les Grecs, la supériorité du monde des dieux résidait dans l'accès à une vie immortelle. Pour les hommes, cet idéal de permanence ne pouvait être envisagé que par la médiation de la culture. Ainsi, la vie humaine ne prenait sens et valeur qu'en fonction de sa mise en commun, dans la vie de la cité. C'est là que s'édifiait une mémoire, celle d'une vie transcendant la finitude de la mort et la fugacité de la vie domestique. La vie collective se faisait l'unique espace d'importance, le lieu d'une gloire soumise à l'avenir. La modernité, comme l'a souligné Arendt, a renversé cette tendance. À la volonté de durabilité s'est substitué un temps considéré en tant que processus, lieu d'incessantes transformations. Cet espace de mobilité, mené par une foi nouvelle et parfois aveugle en les forces de la science, devait cependant conduire plusieurs esprits à un pessimisme mélancolique. Paul Valéry, dans un texte célèbre, faisait constat de la mortalité des civilisations.²⁶ Pour

²⁴ SCHWOB, « Le rire », *op. cit.*, p. 154.

²⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁶ VALÉRY, Paul, « La crise de l'esprit » dans *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1978 [1924, 1930], p. 13.

Schwob, l'inquiétude historique s'exprime à travers l'image d'un champ de ruines, où tout ce qui a été érigé en signe de défi au temps en vient inévitablement à sombrer. Voilà la fatalité qu'il faudrait conjurer par la voie d'une entreprise littéraire révélant les trésors du présent en les illuminant avec les phares glorieux du passé. « Quand les dieux septentrionaux se seront écroulés, quelques milliers d'années après les dieux de Grèce et d'Italie, on ne retirera même pas de nos ruines le socle du dieu Rire, et il faudra s'en aller en Chine pour admirer l'idole en bois de la Miséricorde. »²⁷ De l'Antiquité grecque et l'Empire romain jusqu'à la chrétienté, le rêve de la permanence connaît lui-même un étiolement fatal. Plus que la matérialité des constructions humaines s'inclinant sous un effet irréversible d'érosion, ce sont les imaginaires culturels qui semblent inévitablement voués à la corruption. Ainsi en est-il de cette image hypothétique d'un Christ à la dérive, dont on ne peut recueillir qu'une fragile « idole », image fallacieuse d'un moment perdu. Dans le but de faire face à cet effritement du sens, l'auteur de *Spicilège* cherche, à travers la littérature, des pôles de durabilité. Devant l'héritage d'un monde s'émiettant, le mot doit se faire espace de thésaurisation. À l'image de ces socles érigés en faveur de divinités, il doit offrir un support à une mémoire.

C'est ici qu'on trouve cette idée d'une langue constituée en rempart contre un avenir hostile. Schwob parle de ces « gros mots, cherchant un sanctuaire indestructible, [qui] le trouvèrent dans [l']œuvre »²⁸. La littérature représente pour l'essayiste une édification permettant de combattre l'effet destructeur du temps. Décelant une solidarité entre le mot et la mort, Schwob veut dépasser le sort fatal de la condition humaine en insistant sur la dimension culturelle de l'existence. La littérature doit donner accès à une certaine forme d'immortalité en maintenant vivante l'idée du rire et de son action aux effets particuliers. Elle se trouve à jouer, pour Schwob, un rôle similaire à l'espace public dans la vie antique: elle constitue un lieu dépositaire de mémoire, espace où la singularité, celle des individus et de leurs actions, trouve une courroie de transmission et un espoir de permanence. La littérature est l'espace d'un partage, d'une mise en commun permettant de lier entre elles différentes époques. Cette possibilité de thésaurisation culturelle offre une réplique à l'insensibilité du progressisme

²⁷ SCHWOB, « Le rire », *op. cit.*, p. 154.

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

historique en créant un réseau de mémoire. La lettre devient source et gardienne d'un trésor humain.

C'est cette fonction de partage et de legs qui se trouve précarisée avec la modernité. La brèche entre les temps représente pour Schwob une rupture avec l'exemplarité de la tradition. Le présent, qui a cessé de se réclamer d'un passé glorieux, est menacé d'une morosité générale. L'essayiste considère son époque avec un regard empli de mélancolie: la singularité de la vie antique détonne par rapport à un présent terne. Schwob perçoit en effet une transformation dans l'ordre des mentalités qui provoquerait un changement dans le domaine de l'hilarité. Alors que traditionnellement, l'excitation des humeurs émanait de « l'incohérence dans la vision des choses amenée par la confusion du langage ou de l'intelligence »²⁹, il semble que le XIX^e siècle ait donné lieu à un humour particulier. Schwob attribue à la philosophie de Kant un changement dans la configuration des esprits qui devait incidemment avoir ses effets sur les mouvements de la glotte. La rationalité critique du promeneur de Königsberg, en séparant le sujet de l'objet, a créé de nouvelles situations comiques où la folie des individus craignant une métamorphose en objet prend une dimension absurde et cocasse. Mais ce type particulier d'amusement semble pour Schwob atteindre un moment crépusculaire. Les manifestations marginales de l'univers social se trouvent de plus en plus isolées.

Fréquemment on trouvait autrefois, dans les asiles, des fous accroupis qui se croyaient pots d'argile et d'autres qui, s'imaginant fromages de Cordoue, vous offraient, le couteau à la main, une tranche de leur mollet; d'autres encore, qui fumaient comme des théières, moussaient comme des bouteilles de champagne, se pliaient comme une chemise fraîchement blanchie. Les statistiques nous apprennent que cette folie est devenue extrêmement rare. Il n'en faut pas chercher d'autre cause que le progrès de la conscience. Même les fous ont de la personnalité une trop haute idée.³⁰

La modernité arraisonne la folie, elle ne laisse plus de place à l'extravagance de personnalités complètement disjonctées. C'est ce défaut du dérèglement, du débordement normatif, qui fait regretter un certain passé à Schwob. Le délire de quelques-uns offre l'exemple d'un temps où un autre rapport au monde était possible, rapport qui permettait l'expression d'une excentricité mémorable. L'exemple du passé permet de poser un regard différent sur le

²⁹ *Ibid.*, p. 156.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

présent, de s'en défamiliariser pour mieux relever ce qui constitue sa singularité. Face à la perspective d'un nivellement social dû à une culture relativiste et homogénéisante, le rire se pose comme ce qui échappe à un ordre normalisé. Il donne à entendre un souffle détonnant, signale une irrégularité qu'il s'agit de préserver.

Le rire symbolise le lien à la culture historique. Il est, par définition, fragile, susceptible de changement et de disparition. C'est cet état de fait qui amène Schwob à produire une spéculation prospective dans laquelle tout ce qui relèverait du régime de la différence et du rire se trouverait aboli. Il tient par là à souligner son importance, qui permet la constitution d'un univers social diversifié.

Rire, c'est se sentir supérieur. Quand nous ferons à genoux, dans les carrefours, des confessions publiques, quand nous nous humiliérons pour mieux pouvoir aimer, le grotesque sera au-dessus de nous. Et ceux qui auront apprécié l'identique valeur, en dehors de toute relativité, de leur moi et d'une cellule composante ou solitaire, sans comprendre les choses, les respecteront. La reconnaissance de l'égalité entre tous les individus de l'univers ne fera pas hausser les lèvres sur les canines.³¹

La projection dans l'avenir l'amène à produire une étonnante image de piété absolue et répandue à toute l'échelle sociale. Les progrès de la science et surtout, la démocratisation sont représentés de manière étrange comme cause d'une humilité devant la nature. Alors que l'homme s'inclinait devant Dieu avant que la science ne lui permette de s'émanciper de cette illusion, ici, un égalitarisme vulgaire se présente sous la forme d'une religion moderne récupérant d'anciens rituels. L'auteur adopte une position élitiste, affichant sa méfiance à l'égard des nouvelles valeurs républicaines, notamment au sujet d'une éducation universelle, qui ne mène pas à une véritable compréhension du monde et qui permet tout au plus l'expansion d'un scientisme de peu de valeur. L'inquiétude porte sur un avilissement culturel où le sentiment de supériorité ou de différence nécessaire au rire n'existerait plus. Le triomphe du positivisme préfigure l'avènement d'une grisaille sociale dissolvant les singularités de l'histoire. À ce mouvement, Schwob tient à opposer une résistance. L'aristocratie apparente de Schwob présente en fait une perspective critique. L'essayiste cherche moins à défendre une stratification sociale regrettée qu'à faire la promotion d'une certaine diversité sociale et ainsi à lutter contre une uniformisation du monde. Schwob

³¹ *Ibid.*, p. 154-155.

produit ainsi un discours parodiant celui d'une science qui aurait triomphé du rire. « Cette espèce de contraction des muscles zygomatiques était le propre de l'homme. Elle lui servait à indiquer en même temps son peu d'intelligence pour le système du monde et sa persuasion qu'il était supérieur au reste. »³² Le froid regard posé sur le rire, bien qu'il se moque d'un scientisme hypothétique, permet l'exercice de la défamiliarisation. Car ce qui est en jeu va au-delà de la documentation archivée d'un trait porté à disparaître: Schwob cherche à préserver une culture vivante. La menace qui plane sur le rire ne peut être contrée par une simple entreprise intellectuelle, elle doit engager une éthique de la présence au monde libérée des automatismes. Le rire, en passant d'un tic naturel à une action ancrée dans une tradition historique, se trouve chargé d'un sens nouveau, d'une profondeur humaine qu'il s'agit encore de léguer à l'avenir. Schwob met ici encore à distance le présent de manière à relever ce qui constitue l'essence de son temps. La défamiliarisation sert à nouveau de révélateur, elle insuffle un sens inédit à la banalité du quotidien et met l'accent sur un univers dénigré par la science.

L'essai de Marcel Schwob cherche à conjurer la menace d'une abolition de la distinction. Le rire relève d'une logique de la différenciation en ce qu'il se fonde sur un sentiment d'inégalité, d'inharmonie. L'auteur donne l'exemple de Philémon qui mourut de rire en voyant un âne manger la même nourriture que lui.³³ La bête au comportement identique à celui de l'homme provoque l'hilarité de celui qui revendique sa différence en regard de l'animal. Schwob évoque à ce titre le souhait que les générations futures se souviennent de son époque « barbare ». Le rire fait appel à une étrangeté qui vient troubler l'ordre des êtres et des choses, il émane d'une confusion entre celles-ci lorsque ce qui devrait être séparé nettement, selon la philosophie moderne, se brouille. Schwob espère de l'avenir qu'il garde en mémoire cette possibilité de voir le monde à partir de ses différences.

Je sais qu'on s'étonnera de la bouche convulsée, des yeux larmoyants, des épaules secouées, du ventre saccadé, ainsi que nous nous étonnons nous-mêmes pour les singuliers usages des premiers hommes; mais je supplie les personnes éclairées de

³² *Ibid.*, p. 155.

³³ *Ibid.*, p. 159.

réfléchir au grand intérêt que présente un document historique, de quelque ordre qu'il soit.³⁴

En se plaçant en aval de son temps, Schwob éclaire la singularité de son époque et des gestes qui la caractérisent. Le déplacement de la perspective historique défamiliarise, il donne à voir à nouveau et révèle la préciosité du banal. Le quotidien se double d'une profondeur en établissant un dialogue avec le passé dont il hérite et l'avenir qu'il doit préparer par un geste de transmission. Il se dégage de là une dimension éthique du travail littéraire, qui permet de rendre toute son importance à une vie généralement dénigrée. Schwob produit du mémorable à partir d'une matière d'apparence anodine. Il adopte en cela une démarche singulière, à cheval entre une modernité délaissant l'événementialité antique et une conception traditionnaliste cherchant à perpétuer, à travers la saisie d'exemples, un héritage culturel. La fugacité fait son entrée dans l'histoire et ouvre à un univers fragile qu'il s'agit de cultiver par un acte de réappropriation menant à une redécouverte perpétuelle. La littérature permet à Schwob de renouveler le regard sur son temps, elle contribue à un rapport au monde avide d'étonnements : un regard ingénu retrouvant un tissu mémoriel derrière la banalité du quotidien.

1.3. Microphysique du pouvoir et art de la biographie

Les transformations modernes de l'écriture de l'histoire, qui vont permettre le passage de l'événementiel à l'infime, des grands faits politiques au quotidien du peuple, témoignent d'un glissement dans l'ordre de la pensée. De nouvelles figures font surface qui avaient été jusque-là reléguées à l'oubli. Le souci des sciences sociales de mettre en lumière des existences traditionnellement jugées insignifiantes donne à croire en une humanisation des horizons du savoir. Avec *Surveiller et punir*, Michel Foucault remet en question cette idée reçue. C'est une transformation dans la gestion du pouvoir politique qui aurait donné naissance, selon lui, aux sciences humaines. D'une application spectaculaire de la justice royale à une approche correctionnelle de la criminalité, fondée sur l'idée d'une réforme des comportements humains, le souci de l'ordre se serait déplacé : si le Moyen Âge a été l'espace

³⁴ *Ibid.*, p. 155.

d'une mise en scène spectaculaire de l'exécution de la justice, le corps du supplicié devenant l'objet de projection de la force éclatante du roi, la modernité, avec en tête la philosophie utilitariste de Jeremy Bentham, donne lieu à un autre traitement de la peine : à la foudre de la violence étatique succède une minutieuse entreprise de dressage corporel. C'est ici qu'entrent en jeu diverses enquêtes scientifiques permettant, à travers l'examen du condamné, la production d'un nouveau sujet. Au supplicié sur qui s'apposait la griffe effroyable du souverain succède le sujet mis sous observation perpétuelle, soumis à une discipline rigoureuse et sans relâche. Selon la perspective foucauldienne, l'apparition de l'homme dans le champ des savoirs emboîte le pas à une nouvelle stratégie du pouvoir politique. Dissipant l'écran de fumée constitué par le discours progressiste des humanistes, Foucault rappelle l'objectif de contrôle normatif des sciences humaines. La société moderne, au sens où l'entend le philosophe, est le produit d'un nouveau dispositif du pouvoir se déployant sur une échelle « microphysique ». L'individu se trouve désormais étudié précisément parce qu'il est dressé, soumis à une discipline et à un examen de tous les instants. C'est ainsi que la biographie, type d'écriture qui avait longtemps été réservé à l'élite, vient rejoindre le monde des humbles, personnages énigmatiques qu'il devient impérieux de comprendre et d'encadrer.

Pendant longtemps, l'individualité quelconque – celle d'en bas et de tout le monde – est demeurée au-dessous du seuil de description. Être regardé, observé, raconté dans le détail, suivi au jour le jour par une écriture ininterrompue était un privilège. La chronique d'un homme, le récit de sa vie, son historiographie rédigée au fil de son existence faisaient partie des rituels de sa puissance. Or les procédés disciplinaires retournent ce rapport, abaissent le seuil de l'individualité descriptible et font de cette description un moyen de contrôle et une méthode de domination. Non plus monument pour une mémoire future, mais document pour une utilisation éventuelle.³⁵

Le tableau se trouve inversé : l'écriture autrefois glorificatrice vient désormais traquer l'individu dans son intimité. À la singularité remarquable des grandes figures d'hier succèdent les différences pathologiques ou criminelles de l'homme moderne. L'écriture des sciences humaines se met au service d'une normalisation du corps social.

C'est ce contexte particulier dans lequel Schwob réfléchit à « L'art de la biographie ». Alors que le genre dont il se réclame se met au service de la catégorisation des

³⁵ FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 193.

individus dans une perspective d'assujettissement, il persiste dans sa volonté de « raconter avec le même souci les existences *uniques* des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels »³⁶. Schwob est bel et bien un homme de son temps. Il appartient à une époque qui fait de l'individu un nouvel acteur essentiel de la société. Mais simultanément, l'essayiste déplace la pensée qui lui est contemporaine pour la porter dans des cadres étrangers. La biographie, telle que tient à la défendre l'écrivain, s'inspire d'une exemplarité antique que Schwob cherche à renouveler. La valeur de modèles moraux qui s'attachait aux figures des personnages illustres fait place à l'énigmatique de vies méconnues. Schwob oppose une contre-logique à l'esprit utilitariste de son temps. Là où la science, et plus spécifiquement celle des juristes telle que présentée dans *Surveiller et punir*, cherche à produire des vérités circonscrivant des types identitaires, l'essayiste littéraire traque quant à lui le détail échappant à la cohérence d'ensemble. L'art de Schwob « ne classe pas, il déclasse »³⁷, il propose un point de vue qui se veut supérieur, touchant à la légende plus qu'à la réalité positive. La biographie schwobienne s'éloigne de la pensée analytique contemporaine et suggère comme alternative l'enchantement de l'art. L'unicité, traquée par un appareil de surveillance visant au rodage d'une machine sociale, retrouve pour l'artiste sa dimension positive. Elle exprime un idéal de virginité et de pureté, antithèse d'un âge mécanique où chaque être se trouve assigné à une place qui lui serait spécifique.

La singularité biographique prend aux yeux de Schwob une valeur libératrice. Elle permet d'échapper à l'embrigadement moderne du savoir et du pouvoir, pour respecter la terminologie foucauldienne. La perspective qu'adopte l'écrivain est l'envers de ce que Foucault identifie au « regard blanc du pouvoir ». Foucault souligne la transformation stratégique du pouvoir étatique en une technique de l'aveu hérité de la tradition chrétienne et appliquée de façon systématique à l'ensemble de la société. La science, en incitant au discours, s'intègre à une volonté de maîtrise et de contrôle du corps social. Ainsi l'administration étatique encourage-t-elle la recherche concernant tout ce qui était demeuré jusque-là dans l'angle mort du champ des connaissances. « Toutes ces choses qui font l'ordinaire, le détail sans importance, l'obscurité, les journées sans gloire, la vie commune, peuvent et doivent être dites – mieux, écrites. Elles sont devenues descriptibles et transcriposables, dans la mesure même où

³⁶ SCHWOB, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 170.

³⁷ *Ibid.*, p. 161.

elles sont traversées par les mécanismes d'un pouvoir politique. »³⁸ La science se tourne vers les classes populaires, elle sonde un terrain inconnu qui l'avait toujours rebuté. Cet élargissement de la perspective scientifique entraîne avec lui le discours littéraire. Foucault encore parle d'un nouvel « art du langage dont la tâche n'est plus de chanter l'improbable mais de faire apparaître ce qui n'apparaît pas »³⁹. Le fabuleux, ce qui a le mérite d'être dit selon le rappel étymologique de l'auteur, n'a plus à voir avec une grandeur arrachant l'ordinaire à sa condition commune mais relève de ce qui demeure dans l'ordre bas d'un quotidien qui n'est sans histoire qu'en apparence.

L'écriture de Schwob n'échappe pas à ce mouvement de démocratisation. Le souci d'égalité, qu'il manifeste en parlant non seulement des criminels dans le même langage que pour traiter d'un dieu, mais en s'attachant à des détails qui sont tout à fait étrangers à ce qui glorifie habituellement les personnages illustres, se conforme très bien à l'esprit de son temps. En fait, Schwob va même jusqu'à s'en prendre, avec son art de la biographie, à une historiographie qui n'aurait pas su s'adapter au mouvement intellectuel de son époque. Demeurant prisonniers d'une vision événementielle de l'histoire, les travaux des historiens oublieraient ce qui pour l'artiste constitue son objet, le monde du détail et du discontinu. « Les histoires restent muettes sur ces choses. Dans la rude collection de matériaux qui fournissent les témoignages, il n'y a pas beaucoup de brisures singulières et inimitables. »⁴⁰ Ce souhait de faire apparaître des ruptures, de faire place à ce qui ne cadre pas au sein du récit arraisonné de l'histoire devient le moteur littéraire de Schwob. Ici, l'opacité de la vie, celle du détail rébarbatif à toute classification logique, devient centrale: la littérature travaille à la cristallisation d'objets impénétrables, résistant à l'entreprise de la raison. Elle produit de l'étrange appelé à demeurer étrange. Ce geste artistique doit donc se distinguer du discours scientifique en adoptant une forme langagière qui lui serait propre. L'attention portée à l'infime, voire à l'insignifiant, doit se communiquer d'une manière qui prendrait ses distances face à la forme discursive de l'historiographie. C'est ce que Schwob signifie quand il donne l'exemple des historiens de l'antiquité: « Les biographes anciens

³⁸ FOUCAULT, Michel, « Vies des hommes infâmes » dans *Dit et écrits II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 248.

³⁹ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁰ SCHWOB, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 162.

surtout sont avarés. N'estimant guère que la vie publique ou la grammaire, ils nous transmettent sur les grands hommes leurs discours et les titres de leurs livres. »⁴¹ La remarque a ceci d'intéressant qu'elle vient lier vie publique et code grammatical, l'une comme l'autre représentant une certaine optique du pouvoir : l'idée de ne faire l'histoire que des personnages illustres, de ceux qui auraient marqué leur société, et ce, en faisant fi de leur existence privée, correspond à l'usage d'une langue régie par des normes académiques et jugeant de haut le parlé populaire. Dans les deux cas, c'est l'expression d'une vie qui se trouve marginalisée. Voilà le champ que la littérature investit. L'artiste se présente comme celui qui mettra en acte des sujets et des formes d'expression résistant à la conformité d'un ordre donné. Le langage doit rester matière pure, bloc solide qu'aucune grille analytique ne saurait ramener à elle-même.

La distance prise par la littérature à l'égard de la science évoque une méfiance à l'égard d'un discours qui servirait à définir, cerner, cloîtrer ses objets. L'art de la biographie propose une pratique permettant de se dérober aux appareils du pouvoir. Elle donne accès à une technique visant à se « déprendre de soi-même »⁴² en rusant contre les formes d'assujettissement cernant l'individuel dans certains cadres normatifs. La langue cherche ici à parler sans tout dire, à évoquer sans traquer. Cette tentation du silence, qui réplique à la volonté de savoir, amène Schwob à développer un art du récit trouvant un équilibre entre la révélation d'une vitalité unique et la réserve nécessaire à l'existence marginale. La question du langage est centrale : considérée à la fois comme technique coercitive et moyen de singularisation, la langue est une arme à double tranchant dont l'écrivain doit apprendre à user avec grand art s'il veut éviter de tomber dans le jeu du pouvoir. La biographie de Villon recueillie dans *Spicilège* offre, avec le récit du démantèlement de la bande de la Coquille, une belle illustration de ce rapport particulier aux mots qu'est appelée à développer la littérature à venir. Le vocabulaire singulier des brigands, « ces noms extraordinaires qu'ils prononçaient à la manière des injures, tels que *beffleurs*, *vendenfeurs*, *planteurs*, *bazisseurs*, *desbochilleurs*, *dessarqueurs*, *baladeurs*, *blancs coulons*, *esteveurs* »⁴³ fait résonner une

⁴¹ *Ibid.*, pp. 162-163.

⁴² FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 15.

⁴³ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, p. 36.

violence, une dissonance lexicale exprimant un refus de l'ordre. L'argot des coquillards relève de l'extraordinaire, de ce qui échappe au registre habituel. Il constitue un témoignage de valeur inestimable pour Schwob, qui y lit la vibration intense d'une vie indépendante, créatrice de ses propres réseaux de signification. L'argot fait mieux que d'établir des liens en vue d'activités illicites, il cause une brèche dans la langue grâce à un lexique obscur, accessible à un cercle restreint seulement. Il provoque l'éclat de règles communes en leur opposant le geste d'une appropriation singulière. Pour mieux comprendre sa portée aux yeux de Schwob, peut-être faut-il se rappeler la lumineuse remarque au sujet de l'évolution historique de la langue.

Il nous paraît que tous les écrivains du XV^e et du XVI^e siècle usaient d'une langue admirable, alors qu'ils écrivaient les mots chacun à leur manière, sans se soucier de leur forme. Aujourd'hui que les mots sont fixés et rigides, vêtus de toutes leurs lettres, corrects et polis, dans leur orthographe immuable comme des invités de soirée, ils ont perdu leur individualisme de couleur. Les gens s'habillaient d'étoffes différentes : maintenant les mots, comme les gens sont habillés de noir. On ne les distingue plus beaucoup. Mais ils sont correctement orthographiés. Les langues, comme les peuples, parviennent à une organisation sociale raffinée où on a banni les bariolages indécents.⁴⁴

L'institutionnalisation de l'ordre grammatical fonctionne à la manière d'un dressage abolissant les marques d'individualité. La langue, qui faisait autrefois l'objet d'une appropriation individuelle, se trouve neutralisée à travers un processus moderne d'uniformisation. Mais comme le montre Foucault, cette neutralité n'est que fausse apparence, répondant de fait à « la grille efficace mais grise de l'Administration, du journalisme et de la science »⁴⁵. L'austérité discursive de la modernité implique une mise à mal du particulier ou de tout ce qui requiert marque de distinction. La langue devient l'espace d'un rapport de force où la littérature chercherait à protéger une expression vitale contre son instrumentalisation. C'est ainsi que Schwob en vient à revendiquer un discours s'attachant à l'« unique ». La quête de singularité, qui est au cœur de « L'art de la biographie », et qui se trouve exemplifiée par le texte sur Villon aux mots sonnants, procède d'un dégagement par rapport à la situation sociale qui a cours. En liant ses réflexions linguistiques à celles sur l'histoire, Schwob se réapproprie un certain passé : l'expression littéraire devient une façon de se dérober aux mécanismes

⁴⁴ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 69.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes », *op. cit.*, p. 250.

d'assujettissement sociaux en ouvrant, au sein d'un espace commun, celui de la langue, une voie seconde se rattachant vivement de l'éclat de la parole d'antan.

La langue littéraire est pour Schwob une manière de se souvenir qui provoque un décalage par rapport à son temps. Ce déplacement n'est pas sans effet, il permet d'envisager une dimension performative du langage, essentielle, il me semble, à la lecture de *Spicilège*. Bien avant Austin, il semble que l'essayiste ait perçu chez les coquillards une conception de la langue comme forme d'engagement, ou plutôt, de dégagement. Dire, ici, ce n'est pas que faire, c'est aussi se situer dans une position marginale au regard de la communication courante, s'engager dans une expression résistant à la transparence du langage ordinaire. Le jargon des coquillards marque une distinction claire leur permettant de mener à bien leurs activités illicites. L'obscurité du vocabulaire met à distance du monde commun, dans une position propice à l'action dérégulatrice. Les « noms extraordinaires », ces vendeurs, beffleurs et autres, que l'auteur avait d'abord évoqués dans une liste éminemment sonore, demeurent pour quelques pages suspendus sans que leur sens ne soit défini. Schwob prend plaisir à laisser son lecteur face au mystère d'une langue opaque. L'étonnement a le pas sur l'entendement : la mystification doit provoquer un charme, susciter une curiosité face à une étrangeté inexpliquée. Le lecteur se trouve ainsi replongé dans une époque lointaine qu'il ne peut comprendre tout à fait. Il reprend contact avec l'extraordinaire de la langue. Comme s'il s'agissait là d'un passage obligé, ce n'est qu'après cette confrontation à un univers non-familier que l'argot se trouve décodé.

Les *vendeurs* coupaient les bourses; les *beffleurs* escroquaient aux dés (*gourds*), aux cartes (la *taquinade*), aux marelles (*Saint-Marry* ou *Saint-Joyeux*), au jeu de la courroie (*Queue de chien*). Les *envoyeurs* et les *bazisseurs* assassinaient. Les *desrocheurs* dépouillaient entièrement l'homme qu'ils volaient, et les *desbochilleurs* ne laissaient rien aux niais qui se laissaient entraîner à jouer avec eux. Quand il s'agissait de vendre de faux bijoux ou des lingots fraudés, chacun avait son rôle particulier. Le *dessarqueur* allait examiner l'endroit et causer avec la dupe pour préparer l'affaire. Le *baladeur* venait parler à l'homme d'église ou au paysan qu'on voulait tromper, et engager la négociation. Le *confermeur de la balade* était chargé d'affirmer l'honnêteté de la vente et l'intégrité de la marchandise. Enfin, c'était le *planteur* qui apportait les fausses chaînes, les pierres contrefaites ou les lingots.⁴⁶

⁴⁶ SCHWOB, « François Villon », *op. cit.*, pp. 38-39.

Chaque nom renvoie à une tâche: la langue des coquillards dissimule sous ses aspects étranges une action subversive. C'est ce qui fascine Schwob, la propension d'un langage poétique à porter des significations particulières, significations menant à une action transformatrice sur le monde. Car plus qu'inventeurs de mots, les criminels déplacent leur sens: « Ils avaient donné au jour le nom de *torture*; et inversement, la torture, c'était le *jour*. »⁴⁷ C'est cette faculté transformatrice de la langue, d'une langue qui recouvre des pouvoirs d'enchantement, qui mystifie et qui fascine, que l'auteur de *Spicilège* rappelle à l'ordre du jour. La curiosité éprouvée envers la vie émanant d'un passé opaque permet d'envisager pour la littérature une fonction pragmatique et performative donnant à voir et à entendre le monde autrement. Le rapport à l'histoire fonctionne à la manière d'une expérience, d'une confrontation à un univers étranger conservant toujours une part de secret.

Les restes, matière de l'incompréhensible, fournissent à la littérature un objet lui permettant de se distinguer du discours scientifique en affirmant son impénétrabilité. Cette possibilité de résistance, qui affecte de façon globale le rapport au passé et à son écriture, force un nouveau regard, qui ne serait plus simplement une lecture à distance, mais qui engagerait le sujet dans une rencontre avec une altérité fascinante. En travaillant à la défamiliarisation de l'histoire, les essais de *Spicilège* proposent diverses postures permettant d'envisager non seulement la dimension cognitive de la littérature, mais peut-être plus essentiellement, sa dimension éthique. L'écriture de Schwob façonne divers rapports au monde social, elle travaille à des confrontations entre les individus, à des rencontres entre les époques. Elle cherche à établir un dialogue entre les temps en fomentant des pôles de permanence tout en préparant à l'inconnu de l'avenir. Ce rapport complexe à l'histoire, qui n'est jamais univoque, la singularité renvoyant toujours à un patrimoine vivant, à une mémoire devant être rappelée dans l'expérience du présent, ce rapport complexe se trouve caractérisé par un emploi méticuleux du langage. La façon de dire, l'art du récit, se présente alors comme un enjeu fondamental dans la configuration de l'être-au-monde.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

2. L'enjeu de la langue

2.1. Éthique de la distinction littéraire

Le plaisir manifeste qui se lit dans les pages de *Spicilège* au sujet d'une langue gardant ses secrets devant les autorités traduit une méfiance du littéraire à l'égard de l'organisation sociale moderne. De la pratique argotique des Coquillards à un art de la biographie considéré comme technique de la distinction, l'essayiste parsème son recueil d'exemples de fuites et d'esquives, où les opérations langagières permettent d'échapper à la transparence panoptique recherchée par le pouvoir. Mais si on sent chez Schwob une volonté de se détourner d'une entreprise positiviste qui voudrait figer l'univers de la langue, reste encore à identifier la menace qui pèse sur la littérature et à définir ce qu'elle risque d'entraîner comme effet sur le monde. Quelle est cette force occulte qui vient miner la liberté et l'imaginaire du lecteur? D'où tire-t-elle sa source, cette puissance qui avilit la littérature en ternissant le spectre du langage, devenu matière terne et pratiquement inerte? L'auteur demeure vague à cet égard. À la manière du Maître qui identifiait l'action de nommer à une perte de jouissance⁴⁸, Schwob préfère évoquer un conflit opposant un « Centre Suprême » à ses périphéries. Comme si, sans vouloir désigner directement le mal de son temps, il cherchait à produire une métaphore globale illustrant l'antagonisme perçu entre une force homogénéisante à laquelle résisteraient « individus, cellules, ou atomes »⁴⁹. Une même image traverse en effet les essais « La terreur et la pitié », « La différence et la ressemblance » ainsi que « La perversité ». Cette métaphore d'un centre englobant donne à penser une situation problématique qui se serait répandue sur de multiples terrains. Il semble en effet que la lutte dont traite Schwob enserre à la fois les querelles entre la science et l'art, la logique rationnelle et l'esprit sensible, de même qu'entre la société et l'individu.

Prenons comme point de départ cette citation tirée de « La différence et la ressemblance » qui met en évidence les multiples facettes de la situation:

⁴⁸ « Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. » dans MALLARMÉ, Stéphane, « Sur l'évolution littéraire » dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 700.

⁴⁹ SCHWOB, « La différence et la ressemblance », *op. cit.*, p. 150.

Comme les masques sont le signe qu'il y a des visages, les mots sont le signe qu'il y a des choses. Et ces choses sont le signe de l'incompréhensible. Nos sens perfectionnés nous permettent de les disjoindre et notre raisonnement les calcule sous une forme continue, sans doute parce que notre grossière organisation centralisatrice est une sorte de symbole de la faculté d'unir du Centre Suprême. Et comme tout ici-bas n'est que collection d'individus, cellules, ou atomes, sans doute l'Être qu'on peut supposer n'est que la parfaite collection des individus de l'Univers. Lorsqu'il raisonne les choses, il les conçoit sous la ressemblance; lorsqu'il les imagine, il les exprime sous la diversité.⁵⁰

Les postures intellectuelle et sensible, bien qu'elles apparaissent comme faisant partie d'un tout, se trouvent mises face à face : alors que la volonté de connaissance pousse à une dissection de la matière devant mener à la saisie de chacune de ses parties (selon un modèle de pensée typiquement cartésien), l'attitude sensible conserve un sentiment de béatitude devant le mystère du monde. Schwob plaide ainsi pour un art figurant le contrepied des discours de savoir. Le tout qu'il imagine dans une perspective spinoziste est l'espace d'une mésentente. L'artiste se moque d'un positivisme qui demeurera toujours lacunaire devant la complexité et la richesse du réel. Là où l'esprit classificateur s'acharne à encadrer la vie, à la décomposer pour mieux en comprendre les mécanismes, le littéraire ne voit qu'une opération visant à masquer un abîme infini. Au centre de cette dichotomie se trouve le mot. Ce qui, pour l'un, devrait servir de seuil paradigmatique permettant de poser l'observation et d'enclore la connaissance scientifique, le mot considéré en tant qu'instrument non problématique, devient pour l'autre un « signe de l'incompréhensible ». Dans la vision artistique, la langue prend un aspect vertigineux, comme si elle risquait à tout moment de basculer vers le vide. L'art, selon cette conception, offre un contrepoint radical à la science en ce sens qu'elle exprime la perspective d'une réalité éminemment hétérogène. À l'opposé, la science, telle que considérée par l'essayiste, propose une image en continu du monde, où chaque point relié à un autre s'articulerait selon un immense mécanisme ininterrompu. Tout trouverait sa fonction en s'agencant dans une chaîne offrant une explication holistique de la réalité. Le différend sur la valeur et la portée du langage repose ainsi sur une divergence dans les visions du monde qui implique la dimension éthique du sujet. Pendant que le discours scientifique appréhende la réalité comme une matière qui peut être saisie et maîtrisée, l'artiste s'active à donner à sentir une réalité tout en puissance qui ne cesse de le dépasser et qui est toujours à même de le surprendre.

⁵⁰ *Idem.*

Cet antagonisme entre l'art et la science donne lieu à un conflit touchant à l'entendement. La volonté d'intégration rationnelle de la science se présente pour Schwob comme une « grossière organisation centralisatrice ». Il manque à ce regard une opposition critique. Cette lacune est d'autant plus redoutable que c'est le mouvement même qu'emprunte la société qui tend vers une certaine forme d'homogénéisation. Il apparaît en effet que lorsque l'essayiste interroge cette « collection d'individus, cellules, ou atomes » venant former corps, c'est avec le souci de lui offrir une résistance. On pourrait à cet effet se saisir de l'exemple de la formation des entités nationales. Le XIX^e siècle est en effet le théâtre de transformations politiques importantes qui permettent l'émergence et la consolidation de ces nouvelles identités nationales. Anne-Marie Thiesse, dans une étude sur l'émergence de ce nouvel espace de revendication politique, insiste sur le rôle prépondérant que la littérature du XVIII^e siècle a pu jouer dans la fondation de l'imaginaire national.⁵¹ Pourvoyeuse de mythologies s'enracinant dans de nouveaux environnements, les œuvres de Macpherson et de Herder, pour ne nommer que celles-ci, délaissent les terres de l'Antiquité gréco-romaine pour s'installer sur des rivages locaux. La littérature produit un socle légitimant un projet commun et pavant la voie à la récupération historienne du discours national. Elle fonde, à travers la fiction, une référence sur laquelle s'érige la nouvelle notion identitaire. Alors que pour un savant comme Ernest Renan, la nation est « un plébiscite de tous les jours »⁵², c'est-à-dire un concept demandant une adhésion ponctuelle et répétée, ce que la littérature fournit est un trésor à la source duquel il devient impératif de puiser. L'historien Eric Hobsbawm, qui analyse les conditions de production de ce fait nouveau, va dans le même sens :

À l'évidence, la démocratisation de la politique, c'est-à-dire d'un côté l'extension croissante du droit de vote (aux hommes), et de l'autre la création d'États modernes, dotés d'une forte administration, mobilisant les citoyens et les influençant, plaçait au premier plan des tâches politiques la question de la « nation », et les sentiments du

⁵¹ THIESSE, Anne-Marie, « Révolution esthétique », dans *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Univers historique », 1999, pp. 23-66.

⁵² RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation? et autres essais politiques*, Paris, Presse pocket, coll. « Agora », 1992, p. 41.

citoyen envers ce qu'il considérait comme sa « nation », la « nationalité » ou tout autre pôle de loyauté.⁵³

Rassembler le nombre sous des insignes communs, l'inscrire dans un même espace, dans un même temps, pour le faire tendre vers des objectifs d'ensemble, telle est la mission que se donnent simultanément à accomplir idéologues, universitaires et autres acteurs politiques. La nation moderne se fait vecteur de convergence, elle qui cherche à fonder historiquement un nouveau mode d'être-ensemble. Le problème qui se présente pour Schwob devient dès lors celui de la production d'un discours qui, en voulant rassembler sous le signe d'une même identité, nierait les particularités essentielles à chacun. L'entité nationale, que l'auteur assimile à une collection de cellules ou d'atomes, laisse présager une perte d'autonomie individuelle. C'est encore ce qu'il faut contrer avec une littérature permettant d'envisager la réalité sous l'angle de la diversité.

Cette capacité de résistance trouve son champ d'action avec une langue problématisée qui remet en cause le processus de construction identitaire de la nation moderne. Pendant que l'éducation sous la III^e République devient obligatoire, ce qui implique « une homogénéisation et une uniformisation [des] habitants, essentiellement au moyen d'une "langue nationale" écrite »⁵⁴, Schwob aspire à rendre à la langue son caractère pluriel. La langue nationale, qui est en vérité la création d'une élite et qui n'est parlée que par une partie de la population⁵⁵, vient atténuer, quand ce n'est pas abolir, les disparités régionales. La France devient l'espace d'une lutte menée à forces inégales entre la nouvelle langue à prétention universelle et des langues vernaculaires sans moyen de résistance. Cet assaut du « Centre Suprême » est décrié par Schwob comme une atteinte à l'imaginaire et à la diversité. C'est en ce sens que le littéraire travaille au sein même de la langue à en déployer des ramifications multiples de manière à faire ressortir un espace de distinction. Schwob rejoint à cet égard d'autres écrivains symbolistes pour qui la différenciation par les voies littéraires

⁵³ HOBSBAWM, Eric J., *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, Paris, Gallimard, 1992, p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁵ Selon Marina Yaguello, « on estime qu'avant les lois de 1880-1882 sur l'enseignement laïque obligatoire, moins de vingt pour cent des *citoyens* français parlaient la *langue* française. » Cité dans YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Points », 1988, p. 49.

relève d'une nécessité vitale. Ainsi, pour Rémy de Gourmont, la notion de style donnerait accès à des beautés particulières demeurant invisibles aux usagers des lieux communs : « Deux littératures : c'est une manière de dire provisoire et de prudence, afin que la meute nous oublie, ayant sa part de paysage et la vue du jardin où elle n'entrera pas. »⁵⁶ Le souci de se dégager du groupe et du point de vue général doit libérer la puissance du détail et donner place à l'émerveillement. Pour Schwob, il en va ainsi de la modernité qui, après être passée par un mouvement d'unification, doit contribuer à restituer la réalité discontinue du monde. Dans « La perversité », il affirme d'abord que « [le] premier aspect du monde, centralisateur, égoïste et logique, est la continuité »⁵⁷, pour ensuite retourner l'argument en concluant que « l'aspect dernier du monde, après le perfectionnement des sens et de la connaissance, est la discontinuité »⁵⁸. L'art, en inversant le regard de la science et du pouvoir, produit une vision affinée de la réalité qui semble plus à même de révéler sa véritable nature. Cette décomposition de l'optique permet de découvrir des dimensions nouvelles du monde et de se défaire du ressassement des mêmes banalités:

De même que les modernes distinguent dans la gamme des couleurs des nuances que les anciens n'apercevaient pas, l'âme a aussi fait son éducation des nuances : là où elle était pourpre, elle se voit violette, et mauve, et cerise, et orange, et plus elle se différencie, plus elle donne de valeur à ses molécules.⁵⁹

La constatation d'une réalité complexifiée libère des automatismes associés à une lecture superficielle du monde. Finalement, ce que les symbolistes recherchent quand ils expriment le souhait de se dégager de la « meute » est une revitalisation du regard qui passerait par une mise à distance de l'habitus. Schwob et ses acolytes écrivains aspirent à une différenciation du réel, qui se découvrirait à travers une série de nuances jusque-là inaperçues.

Cette volonté littéraire a été théorisée pour la première fois par Paul Bourget. Dans un passage célèbre de ses *Essais de psychologie contemporaine*, il élabore une « théorie de la décadence » où la société se trouve assimilée à un « organisme » et les individus à ses « cellules ». Empruntant d'abord une perspective holistique, il affirme que pour maintenir le

⁵⁶ GOURMONT, Rémy de, *La culture des idées*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983, p. 18.

⁵⁷ SCHWOB, « La perversité », *op. cit.*, p. 137.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 139.

corps social uni et en santé, les plus petites unités, sous-groupes humains ou individus, doivent se subordonner à une fonction. En revanche, lorsque les cellules recherchent plus que tout leur indépendance, le lien social souffre et mène à l'anarchie. Ce qui prend l'apparence d'une calamité d'un point de vue sociologique se renverse alors en une opportunité ouverte pour l'artiste. La décadence caractérise les cycles de transformations sociales permettant un renouvellement des formes littéraires :

Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de la décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot.⁶⁰

La décadence littéraire attire l'attention sur l'infime. La plume de l'écrivain se double d'une lentille grossissante, elle donne à voir la différence sous l'apparence de l'identique. C'est dans un esprit fort similaire que Schwob traite du rapport entre langage et société : « Ainsi que dans le langage, les phrases se séparent peu à peu des périodes, et les mots se libèrent des phrases pour prendre leur indépendance et leur couleur, nous nous sommes graduellement différenciés en série de *moi* de valeur bien relative. »⁶¹ Même si l'auteur de *Spicilège* semble simplement paraphraser le chef de file du roman psychologique, il importe de distinguer leurs positions. La théorie de la décadence, selon Bourget, prend forme avec l'apparition de l'individualisme. Usant de l'exemple de l'Empire romain, Bourget considère sa chute comme une conséquence du raffinement de la culture. La force et la cohérence du groupe se trouveraient sacrifiées aux célébrations de jouissances mineures et de plaisirs sensibles. Les barbares pénétrant la cité ne se verraient alors opposer aucune résistance, du fait d'un désintéressement collectif pour la chose publique. Ainsi, l'individualisme se présente selon Bourget comme le point extrême où la civilisation bascule et s'affaisse, il constitue en quelque sorte l'antithèse destructrice de la vitalité collective. L'art, Schwob en convient volontiers, ne se présente pas comme un strict reflet de la réalité mais comme une source de transformation. Mais pour Schwob, le raffinement de la littérature ne peut se réduire à une exacerbation du sentiment égoïste. L'essayiste avance une pensée plus complexe selon

⁶⁰ BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 14.

⁶¹ SCHWOB, « La différence et la ressemblance », *op. cit.*, p. 146.

laquelle l'individu, tout en cherchant une certaine indépendance et en s'émancipant des tutelles communautaires, demeure profondément engagé dans le dynamisme du monde social. La sensibilité littéraire, qui insiste sur la valeur du détail, doit selon lui enrichir l'idée que l'individu se fait de la communauté et lui permettre de lui insuffler une vitalité nouvelle.

Il en va d'ailleurs de la dimension éthique de la littérature. En quittant le pôle égoïste de l'existence, la littérature doit libérer le désir de la rencontre et substituer l'altruisme à l'esprit de conservation. Avec « La terreur et la pitié », l'auteur réfléchit sur la fonction cathartique de l'art en reprenant les expressions aristotéliennes touchant au spectacle tragique. Schwob s'intéresse particulièrement au jeu de projection permettant le passage de la terreur à la pitié, où le spectateur, s'associant au héros, développe une empathie se cristallisant dans un moment de libération. Pour l'auteur, la catharsis renvoie à une solidarité essentielle à l'humanité. L'art n'a de cesse de se rattacher au monde, il établit un passage où l'individu est mis face à ses semblables et à son histoire, où il se rencontre à travers d'autres vies que la sienne, ce qui vient élargir son horizon de conscience tout en solidifiant le tissu humain.

Ainsi est atteint le but et nous sommes venus par le chemin du cœur et par le chemin de l'histoire de la terreur à la pitié; nous avons compris que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur; nous avons pressenti que dans une seconde de vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers.⁶²

Le cheminement proposé par la littérature, qui veille à une transformation de soi, s'accomplit à travers des moments de cristallisation dialogique entre le monde et l'individu, de même qu'entre le présent et son histoire. L'art langagier est un espace de rapports, et le plus infime détail, la plus petite capsule de temps doit dégager une perspective ouverte sur une réalité plus vaste. Quand Schwob parle d'une « seconde de vie » comme d'un moment foudroyant où se condenserait une expérience venue du fond des temps, il attire l'attention sur un fragment chargé d'une valeur nouvelle. Le fractionnement de la conception du temps est en tout point semblable au mot qui s'affranchit de la page ou de la « période » : il s'agit dans tous les cas de la fulgurance d'une idée renvoyant à une altérité, que ce soit celle de l'histoire, de la vie collective, ou de soi à soi. Le mot qui s'échappe et qui prend valeur de livre à lui

⁶² *Id.*, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 124.

seul trouve son autonomie dans le fait d'une langue décomposable à l'infini, où chaque unité affiche une singularité tout en se rattachant à une communauté. La partie renvoie au tout sans s'y laisser assimiler complètement. Elle est porteuse d'un contenu qui ne cesse de la déborder.

C'est donc un rapport complexe et tout en nuance qui se tisse entre la littérature et la société. La production essayistique de Marcel Schwob, qui se présente d'abord comme une réponse à l'angoisse d'une homogénéisation des identités et qui s'inscrit en ce sens dans la mouvance des écrivains de son époque, se distingue simultanément de celle de ses pairs en cherchant à cultiver une forme de lien avec la société qui l'abrite. Les essais de Schwob servent à explorer une dimension éthique de la littérature où liberté et indépendance se manifestent sans pour autant consacrer une rupture avec la communauté. L'écrivain s'efforce de transformer le regard, de le tourner vers la puissance de l'infime et du singulier. Il s'affaire ainsi à une tentative de révolution esthétique similaire à ce que les écrivains du XVIII^e siècle avaient opérée en transportant les mythologies nationales de la Méditerranée aux territoires nordiques locaux, mais dans l'espoir de donner à apprécier l'hétérogénéité du monde. Schwob déplace les points de focalisation de manière à transformer l'être-au-monde. L'imaginaire littéraire se trouve ramené à la source du mouvement des idées et du regard sur le monde. Il permet de produire un discours critique en donnant à sentir une réalité diversifiée et complexe.

2.2. *La perversité littéraire*

La volonté d'offrir un portrait social tout en richesse et en nuances vise à contredire le spectre moribond de la fin du siècle. *Spicilège* s'inscrit dans une situation d'essoufflement littéraire. Michel Raimond parlait d'une crise qui affecte l'ensemble du roman français et qui incite les jeunes générations à développer d'autres approches du récit.⁶³ Marcel Schwob n'échappe pas à cette impression du tout-a-déjà-été-dit. Dans « Robert Louis Stevenson », il

⁶³ RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.

assimile le destin de l'art littéraire à une aventure dont les chemins auraient été battus depuis longtemps. « L'humanité littéraire suit si volontiers les routes tracées par les premiers découvreurs que la comédie n'a guère changée depuis la "maquette" fabriquée par Ménandre, ni le roman d'aventure depuis l'esquisse que Pétrone a dessiné. »⁶⁴ Sous les mouvements apparents de l'histoire se conserve un même fond narratif. Les arts du récit semblent tisser une base commune défiant les aléas du temps et permettant de se rallier à une expérience ancienne de la vie et de l'histoire. La sensation de redite sur laquelle plane inévitablement le nuage noir du deuil se double d'un sentiment plus positif concernant la possibilité d'une appartenance à une communauté transhistorique. Le fond narratif que les anciens ont pu léguer, à la manière d'itinéraires à suivre, continue de proposer des manières de voir et d'appréhender l'existence. Il forme le fil ininterrompu d'une culture permettant de tirer sens du présent. Pour Schwob, le défaut d'originalité littéraire se trouve compensé, à travers l'emprunt de techniques d'écriture établies, par une possibilité de redécouverte du monde. Sans chercher de nouvelle Amérique, l'écrivain se donne pour mission de scruter plus à fond son territoire.

L'artiste se met en quête d'une naïveté dont usait déjà Montaigne dans ses essais afin de se libérer des préjugés masquant le visage de la réalité. Son ouvrage vise non pas à reconnaître ce que d'autres ont pu faire avant lui mais à s'émerveiller à travers un regard vierge. Carlo Ginzburg a fait de cette posture, qu'il a désigné en termes d'étrangement, une nécessité cognitive et éthique pour le chercheur qui se trouve dès lors placé devant une matière moins familière qu'elle pouvait d'abord le paraître. « Comprendre moins, être ingénu, rester stupéfait sont des réactions qui peuvent nous aider à voir davantage, à saisir une réalité plus profonde, plus naturelle. »⁶⁵ Avoir une vision élargie, creuser la réalité dans toute sa profondeur : autant de manières de parler de sensations décuplées et d'approcher une conception particulière de la nature comme lieu de rencontre direct avec la réalité. Il semble en effet que face à un regard de plus en plus soumis à des lentilles rationalisantes, le recours aux instincts se révèle comme une manière de se déprendre des étau renvoyant l'existence à une série d'automatismes. La vision profonde de Schwob prend ancrage dans un besoin de se dégager d'une certaine lecture du monde, celle des sciences positivistes, pour leur préférer un

⁶⁴ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 69.

⁶⁵ GINZBURG, *op. cit.*, p. 26.

autre discours, ou plutôt, un autre récit. Le caractère ingénu du regard projeté sur le monde se rattache en réalité à une interprétation pénétrée de l'imaginaire de toute une tradition narrative. Le monde vu, le monde habité, est aussi avant tout un monde inventé, filtré par un souvenir romanesque. On pense ici au poète et cinéaste Pierre Perrault qui demande : « Voir profondément, n'est-ce pas entendre? »⁶⁶ En accordant une attention minutieuse à une réalité généralement survolée, une trame semble à même de se dégager : ce que Perrault entend chez les paysans, pêcheurs et autres personnages populaires comme un récit mémorable, production narrative composée par des mots sauvages habitant le territoire québécois, Marcel Schwob en trouve une expression similaire dans une « réalité irréelle »⁶⁷, traversée et comme soutenue par tout un imaginaire littéraire en forme de palimpseste. L'essai « Robert Louis Stevenson » se fait en ce sens le lieu d'une réflexion audacieuse à propos de la portée de la littérature sur le monde. L'écriture littéraire s'y trouve présentée dans une perspective renversant les principes de la *mimésis*. Plutôt que de représenter la réalité, Schwob suggère en effet l'hypothèse selon laquelle toute vision du monde se trouve d'abord soutenue par une configuration narrative fomentée depuis des siècles. Le contact avec la réalité serait ainsi traversé et, d'une certaine façon, produit par la manière de se la raconter. Toute notre compréhension du monde découlerait de récits orientant discrètement nos sens.

La réalité que le récit cherche à décrire constitue d'abord une construction. Même dans le cas du roman naturaliste, qui sert à Schwob de repoussoir, le regard qui se pose sur la réalité et qui cherche à en soutirer les mécanismes et mouvements le plus rigoureusement possible demeure soumis à une sensibilité particulière. Pour Schwob, la volonté de transposer la méthode scientifique à l'écriture romanesque dans le but de produire un tableau d'ensemble transparent de la société est une opération vouée à l'échec, non seulement parce que « le romancier moderne *prétend* avoir une méthode scientifique »⁶⁸ mais surtout parce que dans l'opération scientifique elle-même, le savant ne parvient pas à s'effacer face au phénomène.

Dans la considération d'un phénomène de la nature, le savant suppose le déterminisme, cherche les causes de ce phénomène et ces conditions de détermination; il l'étudie au

⁶⁶ PERRAULT, Pierre, *De la parole aux actes. Essais*, Montréal, L'Hexagone, 1985, p. 36.

⁶⁷ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 77.

⁶⁸ *Id.*, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 132. Je souligne.

point de vue de l'origine et des résultats; il se l'asservit à lui-même, pour le reproduire, et l'asservit à l'ensemble des lois du monde pour l'y lier; il en fait un déterminable et un déterminé.⁶⁹

En assimilant la réalité à une série de mécanismes, la perspective scientifique suppose une certaine image du monde. L'objectivité du regard est en fait une quête visant à la confirmation d'un modèle préconçu. Elle résulte avant tout d'une lecture orientée par certains schèmes. À son écriture en précède une autre.

Pour Schwob, ce constat d'une pensée traversant et même précédant le regard, ne justifie pas la nécessité d'un nouvel art du récit. Au contraire, il reconnaît lui-même que sa vision du monde est soutenue par une « haleine littéraire » qui lui permettrait de faire « fleurir toutes [ses] affections en beauté »⁷⁰. L'espace des sens est un espace d'expérience. C'est un terrain traversé par la mémoire d'œuvres marquantes. « Nos contemporains existent avec d'autant plus de force, nous apparaissent avec d'autant plus d'individualité, que nous les attachons plus étroitement à ces créations irréelles des temps anciens. »⁷¹ La réalité tient dans son ombre un univers fictif permettant aux gestes de prendre une plus grande ampleur. L'imaginaire littéraire permet de prolonger la mémoire auréolée d'un passé légendaire dont diverses parcelles se manifestent au quotidien. Cette dimension hallucinée insuffle du sens au monde. Elle permet, à la manière de Proust, de transformer sa vie en aventure romanesque où « [c]haque être est comme un idéal encore inconnu qui s'ouvre à nous. Et de voir passer un visage désirable que nous ne connaissions pas nous ouvre de nouvelles vies que nous désirons vivre »⁷². Là où la raison scientifique présente un tableau à déchiffrer face auquel le sujet conserve une position extérieure, la vision imbibée d'une trame littéraire nourrit l'envie de la rencontre. Elle invite à une action sur le monde par l'entremise d'une idéalisation de la réalité. Ainsi pour Schwob, « [n]ous vivons rarement avec plaisir notre vraie vie. Nous essayons presque toujours de mourir d'une autre mort que la nôtre. C'est une sorte de convention héroïque qui donne de l'éclat à nos actions. »⁷³ Il existe une sorte d'entente tacite entre la réalité et l'univers de la fiction qui permet de rétablir la place de la littérature à l'âge

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Id.*, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 75.

⁷¹ *Idem.*

⁷² PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1987, p. 72.

⁷³ SCHWOB, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 75.

des positivismes. La rencontre entre l'espace livresque et le social provoque un désir de projection et de réalisation cathartique. Pour Schwob, les frontières sont des lignes poreuses invitant à leur transgression. Entre l'envie de mourir à soi pour renaître sous une figure nouvelle et le plaisir suscité par des mondes possibles, la littérature prend l'allure d'une puissance féconde donnant vie à ce qui semblait sur le point de s'éteindre. C'est là l'élément essentiel qui fait la supériorité morale de l'art d'un Stevenson sur celui de Zola : pendant que celui-ci ne représente qu'un spectacle à analyser, celui-là suscite le désir de l'action à travers une rencontre transformatrice.

La littérature représente une force qu'il s'agit d'exploiter dans la rencontre avec le monde. Pour Schwob, cette activité se trouve désignée sous le vocable de perversité. Pervertir le monde, c'est l'enchanter grâce à la « mémoire de nos yeux »⁷⁴, les sens bercés par un souvenir enivrant et glorieux. L'apparence de la réalité se double d'un arrière-monde fantastique. Une anecdote à la fin de « Robert Louis Stevenson », tirée d'une expérience théâtrale, vient illustrer le propos. Schwob évoque, alors qu'il assiste aux répétitions de la pièce *'T is pity she's a whore* de John Ford, un paradoxe esthétique. Devant causer la stupéfaction du public, Giovanni doit porter le cœur sanglant d'Annabella; afin de maximiser l'effet d'épouvante, on choisit d'utiliser un véritable cœur de mouton. « Nous demeurâmes stupéfaits. Au delà de la rampe, sur la scène, parmi les décors, rien ne ressemblait moins à un cœur qu'un vrai cœur. »⁷⁵ La vérité sèche tombe à plat. Placée dans un environnement devant rehausser l'émoi, elle ne parvient pas à produire l'éclat nécessaire à l'émotion vive de l'art, ne permettant pas ainsi le fameux passage de la terreur à la pitié. Ainsi, afin de rendre à la scène toute son efficacité, l'équipe de théâtre choisit d'user de symboles renvoyant à la réalité plutôt que de se résoudre à la réalité elle-même.

On fit le cœur d'Annabella avec un morceau de flanelle rouge. La flanelle était découpée selon la forme qu'on voit sur les images saintes. Le rouge était d'un éclat incomparable, tout à fait différent de la couleur du sang. Quand nous vîmes paraître une seconde fois Giovanni avec sa dague, nous eûmes tous un petit frémissement d'angoisse, car c'était bien là, à n'en pas douter, le cœur sanglant de la belle Annabella.⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 76-77.

La quête d'effet s'adresse à des sens marqués par une mémoire transportant vers un ailleurs. Plus qu'un drame individuel, ce qui se trouve représenté renvoie à un ensemble de signes culturels grossissant la portée de l'événement. Comme si, dans le moment de renversement théâtral, c'était toute une histoire humaine qui se trouvait rejouée. Le cœur d'Annabella sème l'effroi en devenant un objet culturel, c'est-à-dire le symbole d'une histoire. En lui, c'est tout un récit qui se raconte. C'est à travers cette forme de mise en fiction que du monde émerge un sentiment d'appartenance. Sans cette trame cachée, l'expérience de la vie perd ses repères. La perversité littéraire relève d'une nécessité éthique en ce qu'elle donne à voir un monde lié de toutes parts où le plus infime détail s'intègre à une histoire culturelle globale. La reconnaissance de ce fond mémoriel, relevé sous la forme d'un récit qui ne cesserait d'être repris, s'avère une étape essentielle dans l'opération de sauvegarde des humanités et de la littérature.

Mais là ne s'arrête pas la tâche. Il semble en effet que par-delà la prise en compte de ce monde à double-fond, c'est une volonté d'agir sur cet univers chimérique qui devient nécessaire à l'accomplissement de la mission éthique de la littérature. L'introduction à « La perversité » dépeint à ce sujet la morosité d'un temps, celui de Schwob, où les écrivains peinent à rejoindre leurs contemporains et demeurent prisonniers de leur imagination. « On voit très clairement que dans la période que nous traversons nous sommes soumis aux fantômes de l'hérédité ou de l'extrême littérature. Car notre volonté ne sait plus s'appliquer aux choses extérieures, ni projeter les êtres qui naissent en nous. »⁷⁷ Le passé, qui jusque-là semblait renvoyer l'image mélancolique d'une grandeur perdue, se présente soudainement à toute une génération comme un fardeau écrasant. L'idée d'une hérédité fâcheuse, qui renvoie certes aux Rougon-Macquart, mais qui peut aussi se généraliser à l'héritage littéraire des siècles, fait curieusement penser à ce que Marx raconte au début du *Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte* au sujet de l'histoire qui se répète : « La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. »⁷⁸ Pour Marx, l'histoire ne peut s'isoler dans un discours intellectuel déconnecté du monde. Au contraire, le passé prend part active au présent en influençant la conscience que les classes ont d'elles-mêmes. Le récit historique est en quelque sorte un récit sociologique de soi, un choix définissant l'identité

⁷⁷ *Id.*, « La perversité », *op. cit.*, p. 140.

⁷⁸ MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997, p. 13.

d'un groupe. Il prend une importance capitale dans le déroulement de la lutte révolutionnaire dans la mesure où la conception du passé contribue soit à paralyser l'acteur de l'histoire dans une image figée de lui-même, soit à l'inspirer en devenant source d'un dépassement du présent. Cette dimension subjective de la conscience historique, qui réhabilite l'importance de la lutte idéologique, fournit un argument pour une nouvelle lecture du texte marxien dans une perspective pragmatique. Pour Jean-François Hamel, un tel retour sur la narrativité du récit historique permet de mieux saisir sa portée sur la vision du monde que se font les acteurs de l'histoire et de dégager les possibles qui en découlent. Selon lui, dans *Le dix-huit Brumaire*,

[L]es récits idéologiques ne sont plus critiqués à titre de *représentations historiques* mais à titre d'*instances de production de l'histoire*. Il ne s'agit plus de savoir si telle poétique de l'histoire donne une image juste de l'expérience à son origine mais de déceler ce qu'elle produit dans le présent de l'histoire, de déterminer quelle action nouvelle elle permet ou non de configurer en vue d'une appropriation du devenir.⁷⁹

Le récit, peu importe sa valeur scientifique, pour autant qu'il produise un sentiment d'adhésion, offre une matière pavant des voies à une action sur le réel. Il contribue à la construction de cette réalité et fournit les outils permettant d'opérer sa transformation. Sans faire de Schwob un marxiste, ce qu'il n'était pas, il est possible de considérer son approche du récit comme une force permettant d'exercer une influence sur le monde.

Reste cependant encore à produire ce récit. C'est ici que se situent les inquiétudes de Marcel Schwob. L'essayiste ressent une impression d'impuissance dans la production littéraire de ses contemporains, sentiment qui trouve sa source dans l'incapacité des auteurs à matérialiser leurs images mentales dans l'œuvre créatrice : « On sentait plus qu'on ne pouvait. »⁸⁰ La sensibilité accrue des sociétés de la modernité, qui a donné naissance au roman centré sur un individu combattant les tourments de son âme, a libéré les aspirations individuelles sans pour autant fournir la capacité d'action nécessaire à leur réalisation. Schwob donne ainsi l'exemple des personnages d'Emma Bovary et de Frédéric Moreau qui se trouvent atteints d'une maladie romantique venant « les assujettir et les mener à la mort ou

⁷⁹ HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétitions, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 125.

⁸⁰ SCHWOB, « La terreur et la pitié », *op. cit.*, p. 129.

au lamentable ennui de la vie »⁸¹. La puissance des fictions de Flaubert leur permet de déborder des cadres du livre pour toucher aux générations suivantes d'écrivains. Mais paradoxalement, elle vient aussi neutraliser leur force créatrice. La génération de Schwob hérite d'un trésor littéraire qu'elle semble incapable de projeter dans le travail artistique.

Afin de se sortir de cette impasse de l'esprit prisonnier de visions incommunicables, Schwob en vient à proposer une théorie éthique de la création littéraire. Il impose d'abord un transfert des objets chimériques de la conscience au corps de l'écriture. La création prend alors la forme d'une purgation, elle établit un acte salvateur, presque hygiénique, où le fait de se débarrasser de ses fantômes intérieurs contribue à l'équilibre du corps et de l'esprit. Mais à ce bénéfice personnel de l'écriture, Schwob suggère une bonification permettant de prolonger et d'étendre la fonction libératrice de l'art. C'est ce qu'il désigne sous le signe de la perversité, qualité morale décrivant la capacité à altérer le monde dans une logique du don de soi :

Le point de départ moral de l'homme est l'égoïsme. C'est le reflet sentimental de la loi de l'existence, par laquelle l'être tend à persister dans son être. La perversité morale (et j'entends perversité en me plaçant au point de vue de la nature) naît au moment même où l'homme conçoit qu'il y a d'autres être semblables à lui et leur sacrifie une part de son moi. La fleur douloureuse de cette perversité est le plaisir du sacrifice. Et si le sacrifice n'est accompli que pour lui-même cette perversité est absolue : car l'être s'annule dans le but positif du plaisir, au lieu que l'hédoniste ne se tue que pour éviter la négation douleur [sic]. Mais si le sacrifice est accompli en vue d'autres hommes, au profit de la masse, si l'être tend à persister dans d'autres êtres, de la perversité première est sortie une moralité plus haute, supérieure à la nature même.⁸²

Schwob reprend l'idée d'une évolution humaine de l'égoïsme vers l'altruisme pour donner à voir l'activité créatrice comme le moment d'un passage du souci de soi à l'amour de la collectivité. L'art, suivant cette conception, est avant tout un geste social, qui ne peut être pensé qu'à partir du moment où l'individu se porte vers les autres. L'art tend vers l'extérieur, il prend la forme d'un don, d'une activité de partage; il pave la voie à un espace commun. La lutte de l'écrivain avec lui-même, son labeur et ses peines, se trouvent sublimés dans un objet esthétique, une « fleur douloureuse ». C'est ce que Schwob considère comme une étape intermédiaire du processus enclenché par la perversité, le point où l'artiste tire un certain

⁸¹ *Id.*, « La perversité », p. 140.

⁸² *Ibid.*, p. 139.

profit de ses efforts, se trouvant récompensé par la réponse de ses pairs. Poussée un cran plus loin, la perversité débouche sur une position similaire à « l'art pour l'art », position qui devra être dépassée pour atteindre au paroxysme de la création. Comme le dit l'essayiste, « le sacrifice n'est [alors] accompli que pour lui-même », dans un pur esprit de gratuité. Par-delà la réaction du public, c'est le plaisir de la perversion des choses, de leur transformation, qui procure l'effet jusque-là recherché chez les autres. Le don fournit sa propre paie. Mais Schwob a des visées plus hautes encore : il aspire à dépasser le plaisir strictement esthétique du don désintéressé pour exercer une puissance historique. Le sacrifice ne cherchera alors sa contrepartie que dans un héritage soumis à l'avenir. Le paroxysme de l'art trouve son aboutissement dans une abolition totale de soi et du statut même de l'art, qui cesse d'être un fait individuel pour appartenir totalement à la collectivité. La littérature travaille alors à produire du mémoriel, à fabriquer la mémoire du futur. Tel est le stade suprême de l'art qui réussit à se transmuier en legs, à s'abolir pour ne plus survivre que dans le souvenir collectif.

On pourra donc dire, en réponse à ce que Pierre Champion affirmait dans sa biographie de l'auteur de *Spicilège*, que ce n'est pas par manque d'histoire que Schwob se tourna vers la fiction, mais que c'est bien le souvenir littéraire qui devait, selon lui, rendre à l'histoire son éclat. Les essais de Schwob identifient une forme de narrativité essentielle à la culture humaine et permettent de réhabiliter le discours littéraire au moment de sa marginalisation du champ des savoirs. La littérature suppose un lien, une attache au passé ouvrant à un autre regard sur le présent et sur l'action qui peut y être menée. Ce récit des possibles, qui passe par une forme d'étrangement déplaçant l'optique vers un horizon plus vaste, permet d'ouvrir le présent sur son devenir. Ainsi en est-il de « L'anarchie », qui revisite l'ère des attentats en rapprochant son apparente barbarie de postures philosophiques tirées de l'Antiquité : la mise à distance de l'essai par rapport aux événements produit de nouvelles perspectives permettant d'interroger leur réception à partir de l'avenir. C'est aussi ce qu'on retrouve avec « Le rire », où, pour paralyser l'angoisse d'une disparition imminente, un réflexe se voit chargé d'histoire. Les essais de Schwob transforment faits divers et banalités, ils les saturent de sens en illuminant leurs ramifications culturelles. La langue donne accès à ces réseaux, où l'infime dérive du glorieux et la réalité conserve la mémoire de ses fictions. C'est là la puissance du « réalisme irréel » dont traite *Spicilège*, où la langue ne s'oppose pas

au monde, mais où elle le pénètre pour en proposer une vision complexe. Roland Barthes disait au sujet du réalisme en littérature: « Tout se passe comme s'il y avait d'un côté le réel et de l'autre le langage, comme si l'un était antécédent à l'autre et que le second ait pour tâche en quelque sorte de courir après le premier jusqu'à ce qu'il le rattrape »⁸³. Schwob aura travaillé, avec une sobriété qui l'aura presque fait oublier, à abolir cette séparation, donnant plutôt à penser une interrelation constante de ces deux univers. C'est ce qui fonde son projet humaniste d'une littérature consolidant et redéfinissant le sentiment de solidarité. Une littérature profondément éthique, visant à une transformation de soi au bénéfice de la communauté.

⁸³ BARTHES, Roland, « Le point sur Robbe-Grillet? » dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 198.

CONCLUSION

Dans le texte final de *Spicilège*, Schwob sert une mise en garde quant au sort de la culture en mettant en scène la société fictive des Eleuthéromanes. Ce peuple insulaire est constitué d'individus hostiles à toute influence venue de l'extérieur à tel point que, parvenus à maturité, « ils se coupent à eux-mêmes les oreilles et en bouchent l'orifice à l'aide d'une certaine terre d'argile qui acquiert la dureté de l'os des tempes »¹. Refusant toute communication, les Eleuthéromanes constituent une communauté qui a paradoxalement pour unique règle de se prémunir de toute volonté d'être-ensemble. Peuple entièrement délié, il s'agit conséquemment d'un peuple sans mémoire : « Ils eurent aussi un code de lois, des usages et des mœurs, dont il ne subsiste aucune trace actuellement. »² Tout ce qui relève d'une histoire se trouve effacé. Aussi ne faut-il pas se surprendre de la dégradation des pratiques sociales : « Leur nourriture est de racines qu'ils vont arracher et dont ils rejettent la graine en terre, ne connaissant ni temps de semailles, ni époque de moissons. »³ Sans notion de culture, sans expérience du temps, la communauté dérive vers un état lamentable de sauvagerie.

L'étrange voyage sur l'île des Eleuthéromanes représente l'antithèse du projet schwobien incarné par *Spicilège*. Alors que, tout au long de ses essais, Schwob a cherché à rappeler la pertinence et la nécessité d'un art présenté en tant que trésor mémoriel, la littérature donnant accès à un monde riche en diversité, il conclut avec une fiction à rebours de ses volontés. Les Eleuthéromanes ont beau se réclamer d'un amour indomptable pour la liberté, ils n'en demeurent pas moins un peuple réduit à un flagrant conformisme, tous unis par un même refus du social. En craignant par-dessus tout de ressembler à quiconque, ces créatures en viennent à renier tout enseignement de l'histoire, de même que tout legs. La radicalité de leur projet d'autarcie se retourne dès lors contre leur idéal d'émancipation et

¹ SCHWOB, « L'anarchie », *op. cit.*, p. 211.

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 213.

donne lieu à une triste régression sociale. C'est ce que Schwob voudrait prévenir. La culture dont il fait la promotion dans *Spicilège* se porte en effet à la défense d'une vie hétéroclite. Elle encourage le droit à la différence, crée une place aux marginaux, aux humbles et autres expulsés de l'histoire. Émerge de l'œuvre une mémoire polyphonique, tissée de divers récits kaléidoscopiques.

La curieuse fiction de Schwob prend le contrepied des essais précédents. Elle permet de revisiter certains de leurs mots d'ordres. Par cette voie, l'essayiste cherche à mieux faire valoir ses intentions. En donnant vie à des personnages aspirant à des existences uniques, les Eleuthéromanes, ne retourne-t-il pas au credo de « L'art de la biographie » où il encourageait une écriture ne touchant qu'aux singularités individuelles? Et en appelant l'art à s'en tenir à un point de vue discontinu, Schwob ne proposait-il pas l'idée d'une rupture par rapport à une logique homogénéisante de même que les Eleuthéromanes aspirent à se libérer des contraintes sociales? Répondre tout de go par l'affirmative relèverait d'un manque de nuance. Certes, l'auteur de *Spicilège* tenait ses distances face aux nouveaux discours de la science. De même aspirait-il à transformer le regard sur l'histoire, en investissant les angles morts des récits collectifs. Mais ces intentions étaient fondamentalement motivées par un souci éthique. La mission qu'assigne l'essayiste à la littérature impose à cette dernière de renforcer son lien avec le monde. L'idée schwobienne de l'art littéraire a beau être élevée, elle prétend néanmoins à la communication avec le social, dont elle se considère comme un des piliers, soutenant la mémoire et l'imaginaire collectif par sa faculté à produire des récits, à marquer la mémoire par des images fulgurantes et immortelles.

La littérature, dans la vision essayistique schwobienne, travaille à la construction d'un référent partagé. Elle permet de réfléchir aux horizons communs donnant sens à l'existence. Étonnamment, elle semble en ce sens prendre des dimensions sociologiques. N'est-ce pas le projet des sciences humaines naissantes que de produire des repères pour un monde en pleine mutation? D'encadrer ces transformations à l'aide des balises d'un certain savoir? Pendant que la nouvelle élite universitaire s'attache à produire des connaissances qui devront permettre une meilleure gestion de la vie moderne, Schwob veille à redéfinir l'apport du travail littéraire. Contestant et dénonçant la marginalisation de son art, Schwob s'attèle avec ses essais à la revalorisation d'un discours discrédité en se donnant pour tâche de

répondre aux manquements des sciences nouvelles. Aux optiques holistiques et déterministes, l'essayiste réplique par la sensibilité au détail et la force de réinvention. Attiré par les béances des discours scientifiques, trous noirs habituellement survolés par la liaison logique, Schwob choisit d'y plonger tête première. Cultivant les « silences du récit »⁴, il ranime l'intrigue au sein de toute enquête, joue sur les incertitudes discursives. Le langage regagne ses effets : alors que sous l'égide du positivisme, les savants aspiraient à faire parler les faits, c'est une confrontation à une matière plus opaque que transparente qui voit le jour avec l'essai. La narrativité des essais schwobiens dynamise et ébranle les rapports au savoir en identifiant ouvertement leurs zones d'ombres. Elle donne à voir la construction narrative des discours de vérité, leur « poétique du savoir » selon l'expression de Rancière⁵. Du coup, c'est l'autorité institutionnelle du discours savant qui est atteinte et qui se trouve ramenée à un statut d'équivalence par rapport à la littérature. L'essai réinsuffle au discours littéraire un souffle de légitimité. Comme le dit Schwob en conclusion de « George Meredith » : « Renan, à la fin de sa vie, se rencontre mélancoliquement avec un pauvre Gavroche qui dit les mêmes choses, presque avec les mêmes mots. »⁶ Le personnage des *Misérables* qui fait la leçon à l'homme de science mais en usant d'une simplicité désarçonnante donne une idée de la profondeur du discours littéraire que les tenants de la méthode scientifique n'osent soupçonner. L'auteur de *Spicilège* montre que sous des semblants naïfs, le langage peut être porteur de sagesse. La critique de l'autorité scientifique amène les essais schwobiens à réclamer à juste titre une place dans le champ des savoirs.

Schwob insiste sur le rôle de la culture littéraire dans l'espace social. Alors que devant « le triomphe du paradigme scientifique et objectiviste sur le modèle littéraire et subjectiviste »⁷ s'organise une réaction antiscientiste et antimoderniste autour d'écrivains néo-catholiques tels que Bourget, Barrès et Agathon, Schwob se distingue par un argumentaire évitant de sombrer dans un moralisme aristocratique. La réaction des écrivains

⁴ *Id.*, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 71.

⁵ RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 213 p.

⁶ SCHWOB, « George Meredith », *op. cit.*, p. 87.

⁷ SAPIRO, Gisèle, « Le savant et le littéraire. Les hommes de lettre contre la sociologie durkheimienne » dans HEILBRON, Johan, LENOIR, Rémi et Gisèle SAPIRO (sous la dir.), *Pour une histoire des sciences sociales. Hommages à Pierre Bourdieu*, France, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2004, p. 86.

conservateurs aux transformations sociales de la III^e République vise à rétablir les privilèges d'une élite culturelle distincte dont ils font bien évidemment partie. Leur argumentaire est ancré dans une tradition pérenne que la modernité aurait trahie. Avec Schwob, le passé recouvre d'autres fonctions. Plutôt que de regretter un ordre social clairement stratifié, l'auteur de *Spicilège* développe un art de la mémoire rappelant la variété d'un monde bariolé. Empreint de mélancolie, son souvenir l'aide à débusquer un éclat faisant défaut à son époque. Le regard endeuillé est source d'enchantement, il pallie au sentiment de perte d'une modernité normalisée et uniformisée. Le travail de mémoire qui traverse les essais de *Spicilège* donne lieu à un retour critique sur le présent à travers lequel s'envisage la possibilité de sa transfiguration.

L'exemple type de cet investissement du passé est incarné par François Villon, à qui Schwob réserve son essai le plus volumineux de *Spicilège*. Naviguant sur le double registre d'une écriture historiographique soutenue par une documentation nouvelle tirée du procès de la bande de la Coquille et d'une mémoire légendaire, glorifiant les bas instincts d'un poète perversi par la vie criminelle, l'essai ruse avec les exigences institutionnelles de son époque pour donner vie à une figure grandiose en qui se projette l'espoir d'une littérature à venir. « François Villon » offre en effet à tout le recueil l'impulsion nécessaire à une défense tout en puissance des prérogatives littéraires. S'attachant à faire le récit d'épisodes laissés dans l'ombre, à s'immerger dans le mystère d'une langue argotique rapidement devenue inintelligible, Schwob cultive une matière dont l'historiographie de son temps ne sait que faire. L'essai permet ainsi à la littérature de se réapproprier un espace dont on aurait voulu l'expulser. Prenant pied en terre hostile, la littérature se livre à un combat et donne forme à une dissension articulée. En proposant d'un ton enthousiaste l'image du poète frayant parmi les classes dangereuses, Schwob produit ce qu'Aleida Assmann qualifie de « contre-mémoire »⁸. L'attention se porte alors sur des figures négligées de l'histoire, l'essayiste redonnant vie à une parole maintenue dans le silence du discours dominant.

L'essai schwobien se distingue du discours historiographique en donnant forme à une expression singulière, sensible à ce qui était demeuré dans une zone d'insignifiance pour

⁸ ASSMAN, Aleida, « The sun at midnight : The concept of counter-memory and its changes », *op. cit.*

l'historien. Répliquant aux prétentions rationalistes de l'histoire, Schwob identifie des objets résistant à la logique de la nécessité. L'infime succède à l'universel ; l'opacité d'un détail, qu'il émane d'un trait physionomique ou d'un geste singulier, prend la place de l'événement politique. « Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda que ses bizarreries. »⁹ L'étrange ici est appelé à demeurer étrange. Répondant à une entreprise de rationalisation qui ne peut que produire du résiduel, cette dernière matière devient sujette à une élection. En elle se cristallise un autre regard sur l'histoire, non plus fondé sur la seule production de sens, mais aspirant aussi à un émerveillement infiniment renouvelable.

Mais Schwob fait mieux que récupérer simplement les restes du discours dominant. Il suggère un regard éthique sur l'histoire qui permettrait un éventuel rachat aux têtes tombées sous le couperet de l'historiographie moderne. De même que Walter Benjamin avait opposé à l'histoire des vainqueurs la mémoire des vaincus¹⁰, Schwob travaille à un changement de perspective. En ramenant à l'avant-plan de ses investigations des figures de l'ombre, comme c'est le cas avec les hétéaires dans « Plangôn et Bacchis » ou avec le peuple dans « Saint Julien l'Hospitalier », Schwob reprend certes quelques grands thèmes au romantisme de Michelet, mais il tient à les traiter différemment. La mémoire schwobienne ne vise pas à l'organisation et à l'harmonisation des voix venues d'hier, enfin intégrées au grand récit de la nation; elle veut préserver leur disparité et leurs singularités. La rencontre avec le passé s'établit pour l'essayiste à travers une distance respectueuse. Schwob travaille à la préservation d'une étrangeté, à une défamiliarisation permettant de souligner la préciosité et la précarité des témoignages venus du passé. La rareté et la concision de l'information se renversent aux yeux du littéraire en valeur augmentée. C'est le jeu de l'artiste, au sens où le pense Schwob, que de transmuier ces fragiles voix en trésors culturels. La piété des paroles des humbles, conservée le plus fidèlement possible, peut alors devenir une espace de projection pour l'imaginaire.

⁹ SCHWOB, « L'art de la biographie », *op. cit.*, p. 162.

¹⁰ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000, pp. 427-443.

S'instaure ainsi dans le travail de la mémoire de Schwob une dynamique particulière oscillant entre distance par rapport au passé et proximité d'une histoire saisie par l'essayiste comme un espace de projection. Le genre de l'essai permet cette liberté par laquelle l'écriture multiplie les points de vue. Les essais de *Spicilège* sont en fait traversés de mouvements contradictoires qui ne s'orientent vers aucune résolution. Qu'on pense au « visiteur supérieur » qui prend la parole dans « La différence et la ressemblance », à qui est accordé « la vue bornée d'un artiste en même temps que la généralisation d'un savant »¹¹; d'une optique rivée au détail le plus pointu, la lentille se porte par effet grossissant sur une perspective d'ensemble. Schwob donne à penser la complexité et l'importance de la nuance entre différents regards qui ne peuvent jamais s'exclure complètement. Si l'art est compris par l'essayiste comme expression distincte de celle de la science, il figure en réalité comme son envers. Les deux univers se complètent tout en maintenant une logique perpétuelle de dissension. Ce conflit apparaît comme un stimulant de leur créativité. L'essayiste, en tenant ouvertes les perspectives antagonistes de la science et de l'art, travaille à leur enrichissement réciproque. Il veille à la production d'un discours tendu, souvent ébréché, mais qui cultive à la fois des visées cognitives et esthétiques.

Cette rencontre audacieuse entre deux forces que l'époque considérait incompatibles, Schwob la produit par son usage de la narrativité. La pensée se met en scène à travers diverses images capables de porter la polysémie des interrogations éthiques. Le refus d'un mouvement arrêté trouve son aboutissement dans le transport métaphorique. Ainsi voit-on un Schwob emporté par la lecture de Stevenson, monté à bord d'un train qui ne cesse de reprendre sa route par « une radieuse nuit d'été »¹², une nuit éternelle, suspendue par le souvenir. La narrativité de l'essai allie l'enchantement poétique à la force de la réflexion essayistique. Elle rétablit la puissance d'un récit qui est, en dernière instance, une vision du monde. Reconnaisant dans l'art de raconter l'histoire, mais aussi de percevoir le présent, une façon de les habiter, Schwob invente une forme singulière d'engagement de la littérature qui met au centre de ses préoccupations la puissance du langage et l'infime variation des perspectives.

¹¹ SCHWOB, « La différence et la ressemblance », *op. cit.*, p. 146.

¹² *Id.*, « Robert Louis Stevenson », *op. cit.*, p. 79.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus principal

SCHWOB, Marcel, *Spicilege*, Paris, Mercure de France, 1960 [1896], 236 p.

SCHWOB, *Œuvres*, texte établi et présenté par Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, 2002, 988 p.

SCHWOB, Marcel, *Correspondances inédites*, éd. John Alden Green, Genève, Droz, 1985, 261 p.

b) Autres références

ADORNO, Theodor W., « L'essai comme forme », dans *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29.

ALLAIN, Patrice [et al.], *Marcel Schwob. L'homme au masque d'or*, Nantes [Paris], Bibliothèque municipale de Nantes, Le Promeneur, 2006.

ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 373.

ASSMANN, Aleida, « The sun at midnight : The concept of counter-memory and its changes », dans TOKER, Leona, *Commitment in reflection : Essays in literature and moral philosophy*, New York, Garland reference library of humanities, 1994, pp. 223-244.

ASSMANN, Jan, *Moïse l'égyptien. Un essai d'histoire de la mémoire*, trad. Laure Bernardi, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2001, 412 p.

ASSMANN, Jan, « L'image du père dans l'Égypte ancienne », dans TELLENBACH, Hubertus (sous la dir.), *L'image du père dans le mythe et l'histoire*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1983, pp. 21-70.

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, 380 p.

BALL, Hugo, *A flight out of time*, New York, Viking Press, « The documents of 20th Century art », 1974, 274 p.

- BALZAC, Honoré de, « Avant-propos », dans *La comédie humaine*, Tome 1, Paris, Seuil, 1965, pp. 51-56.
- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1981, 275 p.
- BARTHES, Roland, *Michelet*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1988, 187 p.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, 482 p.
- BERNIER, Frédérique, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2004, 181 p.
- BERTRAND, Jean-Pierre, Michel BIRON, Jacques DUBOIS et Jeannine PAQUE, *Le roman Célibataire : D'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, 237 p.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, 463 p.
- BRAULT, Jacques, *Chemin faisant. Essais*, Montréal, Boréal, 1994, 202 p.
- BYVANCK, Willem Geertrud Cornelis, *Un Hollandais à Paris en 1891: sensations de littérature et d'art*, Paris, Perin et cie, 1892, 308 p.
- CANDAU, Joël, *Mémoire et identité*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, 225 p.
- CHAMPION, Pierre, *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Bernard Grasset, 1927, 294 p.
- CHLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé », dans TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, trad. Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, pp. 75-97.
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983, 381 p.
- CORBIN, Alain, *Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991, 244 p.
- DE CERTEAU, Michel, *L'histoire entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, 210 p.
- DE OBALDIA, Claire, *The essayistic spirit. Literature, modern criticism and the essay*, Oxford, Oxford University Press, Clarendon Press, New York, 1995, 324 p.
- DE MEYER, Bernard, *Marcel Schwob. Conteur de l'imaginaire*, Allemagne, Peter Lang, 2004, 174 p.

- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon » dans *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 69-198.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, 154 p.
- DUMONT, Fernand, *Récit d'une émigration. Mémoires*, Montréal, Boréal, 1997, 265 p.
- EISENZWEIG, Uri, *Fictions de l'anarchisme*, Paris, Christian Bourgois, 2001, 357 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002 [1966], 400 p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 360 p.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1984], 285 p.
- FOUCAULT, Michel, « Vies des hommes infâmes » dans *Dit et écrits II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, pp. 237-252.
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. et J. Odier, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1971 [1929], 107 p.
- GADAMER, Hans-Georg, « L'image du père dans la pensée grecque », dans TELLENBACH, Hubertus (sous la dir.), *L'image du père dans le mythe et l'histoire*, tome 1, Paris, PUF, coll. « Psychiatrie ouverte », 1983, pp. 129-144.
- GAUCHET, Marcel, « Introduction », dans *Philosophie des sciences historiques*, Lille [France], Presses universitaires de Lille, coll. « Opusculé », pp. 9-27
- GOUDEMARE, Sylvain, *Marcel Schwob ou les vies imaginaires*, Paris, Le cherche midi, 2000, 343 p.
- GOURMONT, Rémy, *Le livre des masques. 53 masques dessinés par F. Vallotton*, Paris, Mercure de France, 1963, 326 p.
- GINZBURG, Carlo, « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire » dans *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, pp. 15-36.
- GOURMONT, Rémy de, *La culture des idées*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1983 [1898], 310 p.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968 [1950], 204 p.

HALBWACHS, Maurice, *La topographie légendaire des évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971 [1941], 171 p.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétitions, narrativité, modernité*, Paris, Minuits, coll. « Paradoxe », 2006, 234 p.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, 257 p.

HOBBSBAWM, Eric J., *Nations et nationalisme depuis 1780. Programme, mythe, réalité*, trad. Dominique Peters, Paris, Gallimard, 1992, 247 p.

JARRETY, Michel, *La critique littéraire française au XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1998, 127 p.

KANT, Immanuel, *Critique de la raison pratique*, trad. Jean-Pierre Fussler, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2003 [1788], 473 p.

LANGLET, Irène, « Marges de l'essai », dans FOREST, Philippe et Michelle SZKILNIK, *Théories des marges littéraires*, Nantes, Cécile Défaud, 2005, pp. 181-196.

LEPENIES, Wolf, *Les trois cultures. Entre science et littérature l'avènement de la sociologie*, trad. Henri Plard, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990, 388 p.

LUKACS, Georges, *La théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, France, Gallimard, coll. « Tel », 2005 [1916], 196 p.

LUKACS, Georges, *L'âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974 [1911], 353 p.

MACÉ, Marielle, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs », dans GEFEN, Alexandre et René AUDET (sous la direction de), *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, France, Université de Bordeaux, coll. « Fabula », 2001, pp. 317-337.

MACÉ, Marielle, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2006, 361 p.

MAITRON, Jean, *Le mouvement anarchiste en France. Des origines à 1914*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1992, 486 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1998, 410 p.

- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 1907 p.
- MASSIS, Henri, *L'esprit de la nouvelle Sorbonne. La crise de la culture classique. La crise du français*, Paris, Mercure de France, 1911, 376 p.
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Mille et une nuits, 1997 [1852], 223 p.
- MICHELET, Jules, *Le peuple*, Paris, Grands écrivains, 1987 [1846], 254 p.
- NAMER, Gérard, *Halbwachs et la mémoire sociale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000, 244 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, trad. Nils Gascuel, Arles [France], Actes sud, 1997[1873], 77 p.
- PLATON, *Apologie de Socrate, Criton, Phédon*, trad. Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1985, 248 p.
- PERRAULT, Pierre, *De la parole aux actes. Essais*, Montréal, L'Hexagone, 1985, 431 p.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1987 [1954], 307 p.
- QUIGNARD, Pascal, *Pascal Quignard le solitaire. Rencontre avec Chantal Lepeyre-Désmaison*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 247 p.
- RAIMOND, Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, 539 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1998, 205 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 213 p.
- RANCIÈRE, Jacques, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'inactuel*, no. 6, Paris, Calmann-Levy, automne 1996, pp. 53-68.
- RENAN, Ernest, « Qu'est-ce qu'une nation? », dans *Qu'est-ce qu'une nation? et autres essais politiques*, Paris, Presse pocket, coll. « Agora », 1992 [1882], 316 p.
- RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, 675 p.

SALMON, André, *La terreur noire. Chronique du mouvement libertaire*, Tome 1, Paris, J.-J. Pauvert, coll. « 10/18 », 1959, 320 p.

SAPIRO, Gisèle, « Le savant et le littéraire. Les hommes de lettre contre la sociologie durkheimienne » dans HEILBRON, Johan, Rémi LENOIR et Gisèle SAPIRO (sous la dir.), *Pour une histoire des sciences sociales. Hommages à Pierre Bourdieu*, France, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2004, pp. 83-106.

SCHNEIDER, Michel, *Morts imaginaires*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Littéraire », 2003, 377 p.

STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai? », dans *Cahiers pour un temps. Jean Starobinski*, Paris, Centre George Pompidou, 1985, pp. 185-196.

THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1999, 302 p.

TRAVERSO, Enzo, *Le passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, Fabrique, 2005, 136 p.

TREMBLEY, Georges, *Marcel Schwob. Le faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, 133 p.

VALÉRY, Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950, 158 p.

VALÉRY, Paul, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1978 [1924, 1930], 315 p.

YATES, Frances, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 432 p.

YAGUELLO, Marina, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Points », 1988, 157 p.